في نقد الخطاب السياسي وفي ضرورته

بشير القمري

وحدهما الخطابُ الثقافي النَقدي وبعضُ الخطاب الإعلامي النّيء، في المغرب الآن، يواجهان ثُقب الأوزون في الحياة المدنية بشتى مظاهرها المعيشية والاجتماعية والاقتصادية. أما الخطابُ السياسي الذي يُفترضَ فيه أن يؤثر فيها ويوجّهها ويرشدها لصالح التغيير، أو الإصلاح على الأقل، فإنه يظلّ عاجزاً، يتحكّم فيه احتباس حراريّ مزمن ومُدمّر بصورة متوحشة دائمة.

هذا أمرٌ لا يختلف ولا يُجادل فيه إثنان، وليس العجزُ والاحتباس هما ما يطبع هذا الخطاب فقط، بل السكونية والعُقم والضحالة والمراوحة في المكان، كذلك الصَفاقة في حالاتٍ كثيرة، أي تلك الصفة التي تجعله فارغاً لا يتجاوز حدود الإنشاء والهذر. لنقل تركيب الجُمل بدون معنى أو دلالة تدرك كُنْه الأشياء والموجودات والعناصر والمعطيات بالدقة المطلوبة ليصير هذا الخطاب أو ذاك خطاباً سياسياً بالفعل، وليس مجرد خطاب سياسوي عقيم، رهين بالمصالح الضيقة.

إننا لا نتحدث عن الخطاب السياسي في المطلق، أو عن خطاب سياسي لذاته، فهو موجود بكثرة ويتناسل باستمرار، بل نتحدث عن الخطاب السياسي المُحْكَم المطلوب، دون حشوٍ أو إطنابٍ أو رصف للكلمات، من حيث الأفكار والمضامين والمرجعيات الدّقيقة في تصور حياة الناس وآليات المجتمع، أفراداً وجماعات، في تنظيمها والسَهر على النهوض بها، كما نتحدث عن هذا الخطاب السياسي من حيث محتملاتُ تصوّر المرحلة، في المساءلة والتحليل والفهم والتشخيص والاستخلاص واقتراح الحلول.

مَرَدُ العجز والاحتباس، في تقدير أولي جامع، هو ضُمورُ المجالِ السياسي رغم وفرةِ الأحزاب والمنظمات والمنابر الإعلامية المتحاربة لأجل الاحتراب دون تخطيط أو إستراتيجية في صُنع رأي عام قادر على الإسهام بدوره في عمليات بناء مغربٍ جديدٍ بالفعل لا بالتوهّم. مرّد العجز والاحتباس أيضاً غيابُ الثقافة السياسية لدى عدة فاعلين في المجال السياسي من «قادة» و«زعماء» و«مناضلين» و«منتخبين» وأطر حتّى، إلى جانب هيمنة النزعة السياسوية المقيتة التي تكتفي بالقشور ولا تمتلك رؤية محدَدة أو أي برنامج واضح المعالم والعناصر والمعطيات، يضاف إلى هذا كله، أفقياً وعمودياً، ذلك الميل المفرط، لدى عدة

أحزاب ومنظمات ومنابر إعلامية، إلى المحافظة بالنسبة إلى المواقف والأفكار والآراء، يقابله ميلٌ إلى المزايدة في النقد لمجرّد النقد بنوع من الرعونة الحداثية المزيّفة التي تقف عند حدود لَوْك الشعارات والنّزال الصّوري المتعمّد بنوع من المقايضة لا غير، مقايضة الموقف بالتحديد، أي موقف، مجاناً.

غيابُ الثقافة السياسية سمةٌ غالبة في المغرب الآن، ولا يعاني منها الشعب وحْده أو الجمهورُ فحسب، بل تفتقر إليها عدة أحزاب ومنظمات ومنابر إعلامية تتأرجح بين التقليد لمجرّد التّقليد والحزبية الضيّقة إلى حدّ الانغلاق داخل قفص التوحش الانتخابي الموسمي المحكوم بالضرفيات العابرة، التقليد دائماً، التقليد ولا شيء سوى التقليد، بما في ذلك محاولة تقليد الغرب، تقليد غرب ما بنوع من المواربة، بما في ذلك ادعاء خطاب الليبرالية أو العقلانية أو الحداثة، وقس على ذلك مفاهيم كالمقاربة والدمقرطة. وهكذا يضيع رأس الخيط، تضيع حقيقة الخطاب السياسي وتحضر الشكلية، وتتحول هوية أحزاب إلى ما يشبه المجرّد والمزيد والممنوع من الصرف أو إلى ما يشبه الصفة المشبهة باسم الحزب ليس إلا، بينما يفيد الحزب، أي حزب، بالمعنى الوظيفي، ذلك التكتل النوعي لأفراد وجماعات تحركهم (تحركها) رؤية ما للواقع الاجتماعي – الثقافي – الاقتصادي في ضوء الواقع السياسي بكل إفرازاته وتقلباته ومآله على مستوى المسؤولية التاريخية وصياغة المطالب والالتفاف حول نموذج مفترض في التخطيط واقتراح الحلول.

أحزابٌ تناسلت – تتناسل كالفطر، أحزابٌ تولد ميتة، أحزابٌ تموت في المهْد، أحزابٌ طواها الزمن، أحزاب ينطبق عليها أكثر من مثل عربي، «على قومها جنت براقش»، أو «الصيف ضيعت اللبن»، أحزاب لا دور لها سوى «وضع العصيّ في العجلات»، بلغة موليير ومونتيسكيو، أحزابٌ حمالة الحطب في جيدها ولا يخلو تاريخها من المكْر والدّسيسة والشقاوة، أحزاب تعدُ بما لا تقدر عليه ولن تقدر عليه لما تحمله في طياتها من تناقضات في أصل الخطاب الذي تنحته، أحزابٌ أصحابُها مجرد أشباح في خريطة العمل السياسي، لا قواعد، لا خلايا، لا أرضية، لا فكر، لا تحليل ولا مساءلة ولا تشخيص، ثم: الفراغ، الفراغ الآهل الذي يأتي على ما تبقى من أخضر ويابس وكأن المغرب مجرّد أرض يباب، وكأن المغرب لا ذاكرة له ولا تراكمات في السياسة وغير السياسة، وكأن المغرب مجرد أرقام وأهواء، عابرون في كلام عابر، أو في مخططات لا أثر لها، تصاغ كأنها كلمات متقاطعة أو مسهّمة تتكرر لمغالبة السّهو وتحنيط فاعلية الوجود بنوع من التّيه في صحراء العدمية المطلقة إلى حد الاغتراب عن واقع ما يجري في التعليم والشغل وسائر مرافق الحياة.

لا.

المغرب ليس كذلك ولا المغاربة،

المغرب وطنٌ يتجاوز قامات من هم بالمرصاد لما يمتلكه من زَخم ومن أرصدة في المواطنة الحية النبيلة التي لا تباع ولا تشترى في أي سوق أو تجارة نافقة تؤول إلى البوار والكساد، أما المغاربة فتبت يَدَا من لم يضع في حسابه أنهم يعرفون النّيء من المطبوخ، ويعرفون أن المغرب مدعو إلى إحاطة اللّثام والقناع عن كلّ أخطاء النسق السياسي التي تحول دون نهضته الراهنة بكل احتمالاتها المرجوّة في التقدم وإبداع البدائل وابتكار الوسائل، وعلى الأحزاب الوطنية الصادقة أن تستعيد أنفاسها وتعيد ترتيب بيوتها وتنصت إلى إيقاع ما يتطلبه المغرب الجديد وما يريده المغاربة من حسْم في نموذج الحياة المدنية التي يأملون أن تتحقق لهم ولأبنائهم وأحفادهم. والمطلوب في كل هذا تجاوز الوضع السياسي المرتبك واستبدال المشهد السياسي الحالي الذي يفتقر إلى دينامية الثقافة السياسية وإلى الجهر بمقومات الخطاب السياسي بشتى تمظهراته، في الأحزاب وغير الأحزاب، وفي المنظمات والمنابر الإعلامية وفي سائر المقاصد ومخططات النمو والتنمية والإقلاع لصدّ الأزمات والمآزق المختلفة. المطلوب هو الإصلاح،

الإصلاح أولاً، ثم دعوة الفاعلين السياسيين بالفعل، لا الأشباه والنظائر، إلى الكشف عن استراتيجياتهم الدفينة قبل التوجه إلى أبسط الاستحقاقات وصناديق الاقتراع لمجرد الاقتراع ثم تبريرُ العزوف بما لا يعنيه في شيء.

المغاربة يريدون أحزاباً فعلية، وليس التكتلات القبلية أو الجهوية أو العقدية أو الطوبوية. المغاربة يريدون أحزاباً تخطط للحاضر والمستقبل ولا تكتفي بتحجير الماضي والسلف الصالح على حساب الواقع الاجتماعي – الاقتصادي والثقافي اللامفكر فيه والمنسي، المغاربة يريدون أحزاباً عصرية، ديموقراطية، حداثية، تقدر الناس، ترعى الشباب والأطفال والنساء والشيوخ والمرضى والمهمشين والفقراء والمعطلين، تنمي الوعي، تحبّ الوطن، الوطن التاريخ والوطن الجغرافيا، تخصّب المواطنة بدون يُورانيوم الأدلجة والتأدلج والإستدلاج المغرق في الظلامية وتأجيج الحمية المقيمة في الأذهان.

المغاربة يُردون أحزاباً قوية تشرفهم وتمثلهم أحسن تمثيل بعيداً عن سقط الأهواء والنزاعات المضللة، ولا حلّ إلا بالتفكير المتروي في إمكانات تشييد خطاب سياسي جديد، لا حلّ إلا بإذكاء وعي سياسي جديد باشراك ومشاركة الطبقات الشعبية والنخب والأطر الملتزمة بخدمة الوطن والمواطنين، لا حلّ إلاّ بالذهاب عميقا في تشخيص الواقع، في المجتمع والاقتصاد والشغل والتعليم والإعلام والثقافة والإبداع، لا حل إلا بالتخطيط الشامل بنوع من الحكمة والرصانة والتضحية والنضال وبناء مؤسسات واضحة الأدوار والوظائف والمسؤوليات.

لقد مضى زمن تكاثر الأحزاب لمجرد التكاثر، وحان الوقت لبروز وضع سياسي جديد قوامه قطبية وظيفية واضحة المعالم لا مجرد قرصنة هذا الخطاب أو ذاك لأجل التعمية، وعلى الدولة،بالمعنى الرمزي،أن ترعى وتنظم حركة المرور تجنباً للمغالطة والإسفاف.

هناك خطابات أخرى تسيرُ بموازاة الخطاب السياسي، تسايره أحياناً، تتقاطع معه أحيانا أخرى، تعارضه وتعترض عليه في حالات كثيرة، منها خطاب اليسار والخطاب الديني والخطاب المعرفي والخطاب الهُوياتي، وما يهمّ في هذه الخطابات هو أنها تمتلك الآن حقّ الرواج والتداول، لكنها في عمقها، باستثناء الخطاب المعرفي الذي يراهن على تشييد أفق مستقل نسبياً، تظلّ مشدودة إلى مرجعيات غير مُقْنعة في ابتكار أفق انتظار المغرب والمغاربة؛ خطاب اليسار خطابٌ جافّ، معلّب، مسكوك ومسكون بهاجس حنين مطلق إلى أدبيات رسوبية طافحة، لا تقدم بَدائل ملموسة ويظل لفظياً لا يحيد عن تراثه النضالي الذي راكمه قبل الآن في غمرة سنوات الجمر والغبار والطين وما شابه، أما الخطاب الديني فيكتفي بإعلان الوصاية على المجتمع المدني قصد إقبار مكتسبات الحداثة والتنوير والابداع والتجديد، المقومات الأساس للتقدم والنهضة والتطور في مجالات التفكير والبحث وشحذ الهمم والعقول والكفاءات لبناء مجتمع حديث معاصر، وكذلك في مجال التنمية وحقوق الإنسان وأوضاع المرأة، مما يحوّل مجمل مسارات التحول إلى مجرّد حلبة للتناقض بين دافعين، دافع يراهن على المضيّ قُدماً في إنجاز مشروع المغرب الجديد، ودافع الڤيتو المطلق غير عابئ بالخسارات والأزمنة الضائعة وما نفقده من لحظات لا ينفع معها الندم ولا تقيم أوَدَها الحسرة أو البكاء على الدّمن، ووحده الخطاب المعرفي بإمكانه أن يكون الحكَم في معركة بناء المغرب الجديد، في التعليم والإعلام واكتشاف الذات والهوية وفي سائر مقاصد الحياة المدنية التي يُنشدها المغرب والمغاربة، في الشغل والتجارة والصناعة والفلاحة والسياحة، ثم الأمن والاستقرار وابتكار الألفة الغائبة، في البيت والشارع وفي كلّ البلاد.

ما أحوجنا إلى الأُلفة وإلى هُوية متوازنة تمنحنا حرارة الشعور بأننا في مجتمع تسودُه قيم المساواة والعدل والحرية والقدرة على الإبداع والابتكار والمواطنة العميقة. ما أحوجنا إلى هذه

المواطنة نفسها، هذا ما لا يريد أن يدركه الخطاب السياسي في المغرب وهو يتصوَّر أن بناء المغرب الجديد تصوغه الكلمات، وحدها الكلمات، وحدها الكلمات التي تقبل مترنحة بينما الأفعال تتوارى محتشمة في طقسٍ من النزوع إلى هدْم هيكل المواطنة المتوازنة.

الكلمات تعبد وتعيد نفسها والأفعال تظلّ أسيرة مُهْجةٍ ملتبسة، أما الخطاب السياسي فينتشي بالخسارات وينزوي في قعر اللّغة متخثراً، عمادُه الرّصفُ والبلاغة الآثمة، بلاغة نقض وإبرام بلا قضية محددة في تصور الحاضر والمستقبل على إيقاع التحوّلات الكُبرى التي لم تعد تنتظر أحداً وهي تتسارع بأكثر من نازلة تعترض سبيل من لا يحسنُ التفكير في المغرب الراهن، مغرب التحدّيات الكبرى، مغرب الديموقراطية والحداثة والأوراش المفتوحة لتحصين الممارسة السياسية وغيرها. ما أوحوجنا إلى خطاب سياسي جديد.

بشير القمري
رئيس تحرير مجلة «آفاق»

نقد المركزية السردية

اشتغال الأدب الشعبي في الرواية المغربية

أحمد فرشوخ

1. رسم الاختلاف

يتوخى هذا العرض تشخيص أشكال استثمار الثقافة الشعبية في نماذج من الرواية المغربية.

انطلاقا من فرضية أساسية ترى بأن الإبداع الشعبي قادر على مقاومة الهيمنة الأدبية وتنسيب السرديات المتمركزة، وكذا خلخلة التصنيفات الأجناسية وكسر المقاييس الشعرية المعيارية . ذلك أن إنتاج الأدبية مقترن بالسياق الثقافي، إذ لا وجود لأدبية وحيدة تتجاوز الشروط المكانية والزمنية. كما أن النصوص على اختلاف أنواعها متورطة وجوبا في شبكة العلاقات السياسية الاجتماعية المعقدة. وحيث إن الرواية المغربية جزء من آداب الشعوب المستعمرة، فإن لا شعورها السياسي يتوق عبر التخييل إلى توكيد الهوية ورسم الاختلاف من خلال المقاومة الإبداعية التي تعتبر محاولة لنقض المفهوم الكولونيالي للعالمية، وكذا بديلا للخطاب القومي الأصولي المتشدد. ومن ثم فإن الرد الروائي على العنف المادي للمستعمر لا يتمثل فقط في الموقف السياسي بل يتجلى أيضا في ممارسة عنف رمزي قوامه العودة القوية إلى تراث الشعب المقهور، وإبراز عناصر القوة المطمورة فيه. تلك التي يمكنها أن تنافس ثقافة المركز الغازية بل وأن تضاهيها وتكون ندة لها. ومن هنا توق الكثير من الكتاب المغاربة إلى الانزياح عن الشكل الروائي المعهود في الكلاسيكيات العربية والغربية معا، وذلك من خلال تشييد مساحة فنية جديدة تمكن من زحزحة حركة الحداثة الأوربية الساعية إلى دمج الثقافات كافة في ما تزعمه بالجمالية العالمية. لذا فان استثمار تعبيرات الأدب الشعبي يروم مقاومة النموذج الروائي الغربي من الداخل رغم الاستفادة منه ؛ الشيء الذي يدعو إلى انجاز قراءة طباقية قادرة على استكشاف مظاهر الاستفادة من التقنية الروائية الغربية وكذا صيغ تحويرها وتبيئتها، وتهجينها باستراتيجيات نصية محلية.

وهكذا فان تحليل طرائق اشتغال الأدب الشعبي في الرواية المغربية من شأنه أن ينير جوانب من البعد الحواري لهذه الرواية، وأن يكشف عن موقعها البيني المتسم بتداخل ميراثين أدبيين هما ؛ ميراث الأدب المغربي والعربي الشعبي، وهو الأدب الذي لا يزال حيا وفاعلا في الذاكرة الثقافية المغربية؛ وميراث الأدب الغربي المقترن بالتجربة الكولونيالية..

2. الفضاء الثالث

في هذا الضوء، سنسعى لتحليل بعض بنيات ومقاصد اشتغال التراث الشعبي في نماذج مختارة من الرواية المغربية، وذلك من منظور امتصاصها واستثمارها لكثير من الصيغ والأنماط والتقنيات الفنية الشعبية بوصفها إمكانات لزحزحة تمركز الشكل الغربي في اتجاه تشييد ما يسميه هومي بابا في

كتاب (موقع الثقافة) بالفضاء الثالث المضيق لفجوة التعارض الضدي بين الشرق والغرب، أو المستعمر والمستعمر، أو المتبوع والتابع، أو الأنا والآخر. فمن هذا الموقع الثقافي الهجين –بالمعنى الايجابي للكلمة- يمكن انجاز قراءة مغايرة للرواية المغربية بعيدا عن التقسيم الثقافي المتقابل والمتناقض.

أجل، لقد اشتغلت كثير من الراويات المغربية على هذا الفضاء الثالث، بوصفه مساحة للتحول والعبور والتسوية الممكنة بين الذات والآخر، مقوضة بذلك علاقات السلطة التقليدية بين الثقافة الغازية والثقافة التابعة، وخاصة منها العلاقة بين المتبوع والتابع التي ما فتئت تتجدد صورها وتسمياتها بهدف تأكيد القوة الثقافية الغربية وإدامتها.

ومن هذه الروايات نذكر تلك التي وظفت التراث الشعبي بشكل بؤري، كما في : **بدرزمانه** لمبارك ربيع، و**الأبله والمنسية وياسمين** وعين الفرس **ومسالك الزيتون وخميل المضاجع** للميلودي شغموم، وجارات **أبي موسى وشجرة حناء وقمر** والسيل وغريبة **الحسين** لأحمد التوفيق، والمباءة لعز الدين التازي، **ومجنون الحكم والعلامة** وزهرة الجاهلية لبنسالم حميش، و**جنوب الروح** لمحمد الأشعري، و**خط الفزع** لادريس بلمليح، أو تلك التي وظفته بشكل جزئي ومبطن كما في : **المرأة والوردة** لمحمد زفزاف، و**وردة للوقت المغربي وحكاية وهم** لأحمد المديني، و**لعبة النسيان** لمحمد برادة، و**الغربة وأوراق والفريق** لعبد الله العروي. هذا فضلا عن توظيف التراث وفق مقاصد أكثر تعقيدا كما في العديد من النماذج الناضجة للروايات المغربية المكتوبة بالفرنسية، تلك التي سعت لتهجين اللغة الفرنسية بالثقافة الشعبية في محاولة لخلق لغة خاصة وبنية روائية متميزة تستفيد من قانون السرد الغربي لكنها تجري عليه عدة تحولات تستجيب لفضاء الكتابة المزدوج التقاليد، أي التقاليد الفرنسية الأوربية الغربية، والتقاليد المغربية العربية الإفريقية.

3. نماذج ومعالم

1.3. بدر زمانه:

يبوح عنوان رواية مبارك ربيع منذ الوهلة الأولى بالايحاء التراثي للنص مختزلا بذلك برنامجا سرديا شديد المواربة والتعقيد، وهو ما يفتح أفق انتظار يحيل على مساحة أجناسية بينية تمتح من الرواية الغربية والحكي الشعبي معا .إذ اغتراف الرواية من التعبيرات الشعبية واستثمارها لحكايات الأحلام والأساطير الشعبية، وتمثيلها لطقوس الواقع المحلي وعاداته وتقاليده ومعتقداته المقترنة بالمتخيل الاجتماعي؛إنما يفك عقدة التعارض بين قطبي الكتابة والمشافهة، وتقليص الفجوة بين الثقافة العالمة والشعبية، بحيث نستطيع استخلاص العناصر الشفوية من النص دون نقض نسيجه الكتابي، اذ ثمة جدل شائق بين الشفوي والمكتوب، يمكننا من تحليل التمفصل بين البعد الشعبي للحكاية والبعد العالم للرواية. فالكتابة ضمن هذا النص ليست مجرد تقييد للشفوي، كما أن هذا الأخير لا ينتفي حالما تنبثق الكتابة. وهنا يمكن أن نتساءل عن طبيعة الكتابة ذاتها في (بدر زمانه) بوصفها مثالا لنماذج روائية مغربية واعية بخصوصيتها واستقلاليتها، من منظور مقارنتها بمنطق الكتابة في الثقافة الغربية، وكذا بيان الخصوصية التي أضفتها الأشكال الشعبية على الرواية من جهة انبثاقها عن الجذور الشفوية وتصويرها لواقع مختلف يتداخل فيه الملموس بالمجرد والطبيعي بالعجائبي، والعادي بالمدهش ؛الشيء الذي يجعل رواية ربيع كاشفة عن تمثيلات واقع محلي مختلف عن الفهم الغربي للواقعية. ذلك أن خصوصية الشعوب تكمن في قدرتها على تشيد هويتها وتجسيد قوتها الشاعرية بواسطة السرد، مصداقا لقول ادوارد سعيد : (إنما الأمم سرديات) .

وعليه، فان الكاتب ينفتح على فهم جديد للسرد يقرنه بكل ما يروى وما يحمل خطابا مفتوحا لا يتقيد بثنائية الأدب الراقي والأدب الوضيع. لذلك

نلحظ جدلا خصبا بين الشفوي والمكتوب في الرواية، جدل يتشكل من ثلاث طبقات نصية، هي: طبقة السرد الواقعي ممثلة في تمثيل الأحداث ذات المنحى المرجعي، وطبقة السرد الرمزي ممثلة في حكايات الأحلام والكوابيس، وطبقة السرد المتخيل ممثلة في الأساطير الشعبية.

تجسد الطبقة الأولى محكي أحمد بن الحاج المهدي، بطل الرواية، مشخصا في سيرة حياته منذ ولادته إلى حين يوم إقدامه على القتل ومحاكمته وسجنه؛ وتشخص الطبقة الثانية الأحلام والكوابيس الكاشفة عن عقده ومكبوتاته المقترنة بتنشئته القاسية وعلاقاته المعقدة مع أبيه وأمه وأخيه الأكبر؛ أما الطبقة الثالثة فتمثل سيرة الملك شهراموش، عظيم مملكة كغاشي، وما جرى له ولابنه بدر الزمان من وقائع عجيبة ذات أبعاد فلسفية وسياسية وتربوية. وهذه الطبقات الثلاث تتواشج فيما بينها بحيث يفسر بعضها بعضا ضمن لعبة انعكاس تحول الرواية إلى رواق من المرايا المتعددة الأشكال.

هكذا إذن بنحت الكاتب وعيا فنيا مزدوجا يسعى للتسوية بين الإفادة من الرواية الغربية على مستوى منجزها النصي وفلسفتها النظرية، وبين النهل من معين التراث الشعبي بغناه الفني ورؤيته للعالم. ومن ثم بتسع فهم الرواية للواقع بحيث يجاوز الفهم الضيق أو المستعار لفائدة تشخيص غني يمثل واقعا مخترقا بخيالات الحلم والخرافة والملحمة والأسطورة والعجيب والمعتقدات الشعبية.

ويمكن ضمن هذا المنحى رصد بعض تجليات التراث الشعبي في الرواية من خلال استثمارها لصيغ فنية وأنماط ثقافية زاخرة بالرموز والخيالات المنتقدة والساخرة.

* الليالي: تستثمر رواية ربيع العالم التخييلي لكتاب ألف ليلة على مستوى استلهام محكيها الإطار. فاسم شهراموش، عظيم مملكة كغاشي، يقيم نوعا من الجناس التصحيفي مع اسم شهريار، وهما معا يكرهان النساء خلال مرحلة قاسية في حياتهما نتجت عن رضة الخيانة.

ذلك أن «والد شهراموش كان قائدا لفرقة عسكرية في جيش كغاشي، وكان كما يبدو له في ذكريات الطفولة شابا وسيما ممتلئا صحة وعافية لزوجته الشابة الجميلة...ولم يشعر الطفل بغير الحب والود المتبادل -بين أبويه- إلى أن أفاق مذعورا من نومه ذات يوم على أصوات مزعجة. أفاق ليرى والده بلباسه الرسمي شاهرا سيفا مضرجا بدماء شبحين عاريين أحدهما كان رجلا لا يعرفه، والثاني كان أمه. واختفى الأب دون أن يغمد سيفه الدامي، اختفى وغاب غالى الأبد، لا يعرف عنه أحد شيئا»(ص.132-131).

كما أن كلا من شهراموش وشهريار يجدان الخلاص من عقدة النساء على يد امرأة حصيفة وجميلة تتخذ من الحكاية والتأدب علاجا شافيا لمرض دفين. فإذا كانت شهرزاد في الليالي قد أنقذت نفسها وبنات جنسها، بفضل الحكاية، من الانتقام الرهيب لشهريار، فان «بيروز» تمكنت هي الأخرى بفضل كياستها وأنسها من غزو قلب شهراموش وإعادته إلى السوية الإنسانية، وذلك ضمن خطة دقيقة دبرها الحكيم (روزباه) لمعالجة مسألة السلطة والعدل في كغاشي من جذورها. ولذلك حبك الحكيم ظروف التقاء عظيم المملكة بالجارية الجميلة الذكية ولقنها دورها بحيث ظلت طيلة اتصالها بشهراموش تتدرج به إلى حب الفنون، وخاصة الموسيقى والشعر، وجعلته يأنس إلى الخمر التي كان يمجها لاقترانها عنده بالنساء.

فالمرأتان معا تمكنتا من تحويل الكلمة الفنية إلى فعل، أي إلى قوة ايجابية شافية تحقق النسيان الفعال لدى البطلين المأساويين، وتتيحان بالتالي فرصا مثمرة لتحويل المعرفة إلى سلطة.

وإذا كانت قوة الحكي في الليالي تنهض على تأجيل الموت لفائدة الحياة، فان قوة الحكي في (بدر زمانه) تنهض على إضعاف الاستبداد لفائدة حكم

عادل له أن يتسع وينمى بفضل تربية إنسية سليمة ومتوازنة ينشأ عليها ابنه (بدر الزمان).

***القصة القرآنية :** توظف الرواية نماذج من القصة القرآنية الجارية على لسان الحكي الشعبي، ومن ذلك استيحاء قصة يوسف مع زوجة العزيز التي تسميها الرواية الشعبية بزليخة. فأحمد بطل الرواية يضاجع فطومة زوجة أبيه، وأمام هذا الفعل الممنوع تزدوج مواقفه. فمن زاوية نظره الذاتية يتصور هذا السلوك حقا لأن الأب الحاج المهدي هو الذي اعتدى على عاطفة الحب بينهما ومن ثم تقديسه لهذه العلاقة وتحويره لحبكة قصة يوسف في اتجاه التسامي بعاطفة زليخة التي شغفت بفتاها حبا . أما من وجهة النظر الجماعية المحكومة بقيم الشرع فان تلك الرغبة المشتعلة تخرق المحظور وتزوبع قانون الجسد الديني. ومن ثم يتخيل أحمد نفسه معرضا للقصاص من قبل أبيه ضمن حلم ملغز يضم ثلاثي المشهد الغاوي، (فطومة الآن واقفة تشرح بعبارات واضحة للحاج المهدي وقاحة فلذة كبده أحمد عليها، تروي قصة يوسف وزليخة فريدة في بابها. أحمد يقف جامدا، أمام الحاج مهدي المتأبط سكين عيد الأضحى، ينظر حواليه ؛فجأة ينزل السكين على نحر أحمد، يغرزه إلى الأعماق حتى يطل رأسه من الظهر. الحاج مهدي يستل سكينه من النحر، يرفع كيان أحمد الدامي من شعر الرأس بيسراه كأنه يقيمه، ثم يضرب العنق بحد السكين من اليسار إلى اليمين، ضربة بتار تفصل الرأس عن الجسد.ص 45) . هكذا نلاحظ توظيفا صريحا لقصة يوسف المجسدة لجزء من الذاكرة الشعبية المغربية لكن مع تحويرات تعدل مقاصدها بما يتناسب وغايات الرواية. هذا فضلا عن مزجها مع قصة قرآنية أخرى لها أثر قوي في الثقافة الدينية الشعبية بوصفها حكاية مؤسسة لشعيرة عيد الأضحى، وأعني بها قصة إبراهيم الذي رأى في المنام مشهد ذبح ابنه اسماعيل تنفيذا للأمر الإلهي. (من المفيد هنا مراجعة دراستين ممتازتين لعبد الكبير الخطيبي حول القصتين القرآنيتين، الأولى عنوانها : الجنس في القرآن الكريم وهي تحلل بعمق نادر قصة يوسف، منشورة بكتاب المغارب المتعدد، ترجمها محمد بنيس، ضمن عدد خاص بالخطيبي في مجلة البحث العلمي، العدد48، 2004. والثانية موسومة ب، عقدة أوديب أم عقدة ابراهيم، منشورة بالنقد المزدوج، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي). وإلى جانب هاتين القصتين الغنيتين بالخيالات والرموز ثمة إلماح إلى قصص قرآنية أخرى لها ارتباط قوي بالمتخيل الشعبي المغربي، عنيت قصة الطوفان، وقصة أهل الكهف المضمنتين في حلمين دالين (ص10، ص156).

وعليه فان استثمار هذه القصص الثرية بالرموز والنماذج ينم عن تقدير الكاتب لقيمتها الثقافية المقرونة بالوجدان الشعبي للقارئ حتى ولو أنها مضمنة في كتاب مقدس، كما أنها تعتبر، في تقديري، من علامات مقاومة السرد الكولونيالي في اتجاه ابتداع رواية تقوم بتهجين السرد المعهود، ونقض أسسه المعرفية. ومن الهام تأويل هذا التعلق بالنص القرآني في ضوء وعي مقارن يستحضر فرضية (نورثروب فراي) في كتابه (تشريح النقد) التي ترى بأن الانجيل يشكل القانون الأكبر للأدب الغربي. فهل يكون القرآن بدوره قانونا أكبر للأدب العربي (والأدب المغربي جزء منه) على مستوى التأثر المقصود وكذا على مستوى العلامات والرموز والأساليب ورؤية الكون المضمرة في لاوعيه النصي؟ ذلك سؤال يستحق الاستنطاق، وقراءة هذه الرواية وروايات أخرى حافز على الاقتراب منه.

***الملحمي:** يستفيد السرد من المكون الملحمي المشخص في مشاهد الحرب ذات الطابع القومي، ومن ثم تصوير لحظات البطولة ضمن تاريخ نموذجي لا يخلو من تقديس وأسطرة. هكذا توظف رواية ربيع سمات فنية وقيمية ذات نفس ملحمي، وذلك من خلال تقمص أسلوب الحكي التاريخي، وتكثيف الأحداث، وتصوير أهوال القتال ومفاجآته، وتمجيد

قيمة البطولة الخارقة. وبعض من هذا نلفيه في ذلك المشهد الذي يتواجه فيه بطلان متكافئان في القوة والشجاعة، هما عظيم كغاشي المثل لقيم الخير والدفاع عن الأوطان، وملك التراجان الباغي الذي، ينشطر وفرسه في نهاية المعركة شطرين، إذ كانت ضربة كغاشي قد مرقت فيهما بمضاء وعزم قاصمين»(ص.38). ومن البين أن هذه المعركة العجيبة تتناص مع الأجواء الملحمية لسير ملحمية شعبية عديدة تسكن مخيلة المجتمع المغربي، عنيت سيرة عنترة بن شداد، وسيرة أبي زيد الهلالي، وسيرة سيف بن ذي يزن وأضرابها. وكلها أماتت مؤلفها فضمنت لنفسها حياة قوية مكنتها تمثيل القوة الشاعرية للشعب وصوغ جزء من أحلامه الدفينة وتسمية بعض من عقده وفضائله التي لا يعرفها عن نفسه .

* **الحلمي** : تصوغ الأحلام في رواية بدر الكثير من الحبكات الضمنية التي تغني طبقات النص وترمز أبعاده الدلالية. ومن ذلك الأحلام العديدة التي رآها أحمد بن الحاج المهدي، وهي تحكي جوانب خفية من سيرته، كما أنها تكني عن الصراع بين الذات والجماعة. ومن البين أن الكاتب قد أولى عناية لهذا المكون بحكم قوته الخيالية الخارقة وإيحاءاته الثقافية العميقة المقترنة بالحس الشعبي، إذ الأحلام تشكل بعدا أساسيا في التراث الشعبي المغربي، لأنها جزء من ذاكراته النصية وتعبير عن شغفه بالرموز والخيالات .هذا إضافة إلى حراستها للذاكرة الجمعية وأرشيفها. (تفسيرات شعبية للأحلام /ابن سيرين، مكانة الحلم في القرآن وتثمين تأويله؛ يوسف كمفسر للأحلام).

ولأجل دعم نتائج تحليل رواية بدر زمانه وتوسيع الإشكالات المنبثقة عنها، يمكننا ملامسة روايات أخرى (متن تكميلي) تستثمر العديد من صيغ التراث الشعبي؛ الأغاني الشعبية والأساطير والألغاز والكرامات والأزجال والأمثال ورسومات الوشم..

2.3. عين الفرس

* الأسطوري

تقترب الرواية في جوها العام من المناخ الأسطوري وذلك على مستوى خلخلة الزمن التاريخي ونقض الشفافية المرجعية للحكاية واستلهام شخصيات وحبكات ميتولوجية اغريقية.

ومن ثم يبلور النص مفارقة تستدعي التأمل . فإذا كانت الرواية دنيوية و«زائفة» ممثلة للبدايات وموجودة ضمن اللغة، فإن الأسطورة «مقدسة» و«حقيقية» تروي الأصول وتقع ضمن اللغة ووراءها في آن واحد. ومن هنا التعارض بين شكلين ثقافيين، يقترن أحدهما بالمجتمع الحديث والمعاصر، فيما يقترن الآخر بالأصول الخارقة والسحيقة.

هكذا يصوغ النص تمزقه الوجداني(تجاذبه العاطفي) مترددا بين زمنين ومنطقين في الحكي : أحدهما نثري واقعي، والآخر شعري أسطوري، إلا أن تداخلهما يظل حاضرا ضمن رؤية معقدة تعيد طرح ثنائية الحقيقة والمجاز، بل وثنائية الاستعارة والمجاز المرسل في ضوء جديد . ذلك أن تأويل الأسطورة مهدد بخطر «الخلط بين الدال والمدلول، بين الكلمة والشيء، بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، بين التشابه والتجاور». لذلك فإن قراءة الرواية تستدعي حذرا نقديا يأخذ بعين الاعتبار الحوار بين المكون الأسطوري الموصل بشعائر موغلة في القدم، الراغب في استعادة الإنسان المعزول والشريد التواق لتحيين الحبكات الجماعية بغموضها ومفارقتها؛ والمكون السردي الدنيوي المقترن بالحاضر والظرفية والتاريخ و«الطبقة».

ورغم نزوع النص إلى التخفف من ضغط السياق التاريخي والتعالي على شرط الزمن الظرفي، فإن حياته ليست نقية ولا مغسولة من الإيديولوجيا ؛ ومن تم تورطه في المجتمع وتمثيله لمعنى ما في العالم.

وضمن هذا الاتجاه نلفي التفكير الميتي متخللا نسيج الرواية، ممتزجا بالايدولوجيا المشتقة عنه. ومن البين أن الميتولوجيا أكثر عمقا، لأنها تصوغ

سردية اجتماعية تتسم بكونها متطورة وموسوعية، تستوعب مجموع ما يرغب المجتمع في معرفته : الشيء الذي يجعل الإيديولوجيا مستخلصة منها ومولودة بعدها .ذلك أن العقل الباطني للمجتمع (اللاشعور الاجتماعي) لا يفكر بطقم من المقولات التصنيفية، والمبادئ المنظمة، والقوالب الجاهزة ؛ بل يفكر من خلال القصص والخرافات والأساطير والأغاني .

و في ضوء هذا الفهم يلتقي الحلم الجماعي العتيق لأساطير الرواية باللاشعور السياسي المنبثق عن علاماتها المرجعية الظاهرة والمضمرة .

هكذا تسيج الأسطورة على مجموع الفضاء النصي كما لو أنها قطرة مداد ؛ وحتى الشخصيات والفضاءات التي تبدو واقعية نجدها مشوبة باللمعة لأسطورية .

بهذا المعنى إذن، تحول الرواية الارث الثقافي إلى عمل فني تجريبي يتوخى مهر المعاصرة بالتراث، ومزج التاريخ بالأسطورة، ودمج عناصر الفن الروائي، الغربي بمقومات الفن الأسطوري، الشيء الذي يعدل خبرة التلقي ويحفز على قراءة قرانية تراوح بين استقبال الحكاية الروائية واستقبال الحكاية الأسطورية، ضمن تجاذب عاطفي ambivalence مفتون بالسرد الغربي ومقاوم له في نفس الآن .

* **العجيب:** يخترق العجيب بنية الرواية من جهة بث الالتباس والتردد في تفسي الواقعي. ومن ثم يطور السرد كثيرا من الأحداث في اتجاه كسر قوانين الواقع وتثمين المدهش والغريب. والعجيب هنا جديد ومغاير لأنه مستوحى من مصادر عديدة لا تتحدد ضرورة بالمقاييس النظرية الغربية (شعرية الفانطاستيك عند تودوروف وآخرين). ذلك أننا نجد إنطاق الحيوان وأنسنته في كليلة ودمنة، وفي الليالي، وفي عجائب القزويني، وفي الحكايات الشعبية القديمة .كما أننا نجد العجيب الخلاب في القرآن الكريم أيضا وفق ما يرى ذلك محمد أركون (هل يمكن الحديث عن العجيب الخلاب في القرآن؟/ الفكر الإسلامي، قراءة علمية). لأجل كل هذا فان الكاتب استوحى المدونة العجائبية في بعدها الشعبي المحلي أساسا بوصفها هدبا من أهداب الواقع المغربي الثري بالعلامات والنماذج المتدافعة والممتزجة، بعيدا عن التوجيه الفوق الطبيعي أو الماورائي..

* **التأطير الحكائي:** تستوحي عين الفرس تقنية السرد في الليالي، بحيث تشطر محكيها إلى شطرين: أولهما يمثل حكاية المجلس الدائرة أحداثها بين الحاكي محمد بن شهرزاد الأعور والأميرال، وهي التي تشكل المحكي الإطار بما هو رحم الرواية . وثانيهما يصور حكاية الولد الضال والرجل الطيب التي يحكيها السارد للأميرال وحاشيته بوصفها قصة متخللة. ويتعزز هذا التشابه بين العملين من خلال تشاكل عناصر فضاء الحكي (المجلس، السلطة، الحاكي المؤنس) وتداخل تسميتي الساردين (شهرزاد، محمد بن شهرزاد).

لكن إذا كانت الحياة هي ثمن الحكي في الليالي ، فان الموت واقع لا محالة في نهاية الحكاية المضمنة بعين الفرس، بحيث تستبدل عبارة (احك حكاية وإلا قتلتك) بعبارة (احك حكاية وسأقتلك)، ومن ثم يذهب الحاكي في رواية شغموم ضحية حكايته.

هكذا توظف الرواية إطار ألف ليلية وليلة بما هي كتاب مؤسس للحكاية الشعبية، وبما هي رافد أساسي للمخيلة المغربية. ولا أدل على ذلك من الحياة العظيمة لليالي في المسامرات والتصاوير والروايات الشفوية وحلقات الحكي في ساحات الفرجة. وبدهي أن يحور الكاتب مقاصد كتاب الليالي بما يخدم استراتيجيته الفنية ومقاصده الثقافية.

3.3. الفريق:

رغم المظهر السردي العالم لرواية الفريق لعبد الله العروي، فان تركيبها النصي يتضمن أنماطا من الثقافة الشعبية ذات النبرة الشفوية. ومن ثم حضور بعض الأنواع الشعبية البسيطة المتخللة من قبيل:

*الأمثال: التي هي بمثابة عبارات مجنحة تشيع المواقف والتجارب الشعبية، وتمثل مبادئ ومعتقدات منسية لا تزال تحيا في الحياة الاجتماعية الجارية. لذلك فقد اعتبر المثل من خلق الجماعة وبالتالي عد إبداعا لما يسمى بالعقل الجمعي.

هكذا وظفت الرواية عدة أمثال شعبية بقصد تشخيص خيال المجتمع والتعبير عن جوانب من ذهنيته، الأمر الذي أضفى على السرد نكهة محلية تصل الرواية بنسقها الثقافي.

ومن هذه الأمثال نذكر:

- عمر داود ما يعاود (ص. 58).
- البز والفار لا توريه باب الدار (ص. 33).
- اللي ما عندو فلوس كلامو مسوس (ص. 35).
- اللي فات مات (ص. 35).
- ما نخلي خيرنا لغيرنا (ص. 102).
- خلط شعبان برمضان (ص. 282).
- لاسلام على طعام (ص. 63).
- الفول لرجل بلا اسنان (ص. 207).
- ما حك ظهرك غير ظفرك (ص. 126).
- تعليم الصغر كالنقش في الحجر (ص. 81).

تشكل هذه التعابير مُتْناً غنيا ومتنوعا ينتمي لخطاب المثل بما هو جنيس (بضم الميم وتسكين الراء) ينبثق عن خيال الشعب وحكمته العميقة. انه في سياقات عدة جزء من قوة المعرفة لأنه سلاح نافذ يشهر في وجه الانحراف والخروج عن القانون المنظم لحياة الجماعة، وبذا فاستعماله يتوخى تحصين العادات والأعراف الاجتماعية وحفظها من الشذوذ. وهو إلى هذا خطاب فني بسيط يتوسل بلاغة الخطاب واستراتيجياته في الإقناع والتجميل والتمويه. انه جزء من الوعي الجمالي للمجتمع حيث انه لا يوجد شعب يعيش بدون بعد استطيقي.

ومن السمات الجمالية للأمثال الموظفة هنا نقف عند ما يأتي:

- صياغة المثل وفق تنظيم متناظر، يرتكز على بنية إيقاعية، ويخضع بالتالي لقانون التماثل ومن ثم قيام غالبية نماذج المتن على خاصيات الازدواج (الأول) والسجع (الثاني والثالث) والتناظر الصوتي (السابع)...

- تغذي المثل من الدلالات التخييلية والجمالية للصورة البلاغية حيث استثمار الاستعارة بشتى تفاريقها (الثالث)، وكذا الكناية (السادس) فضلا عن التشبيه (11) والتلميح.

- اتخاذ المثل في بعض أشكاله لصيغة القول المأثور، كما في النماذج الثلاثة الأخيرة المفعمة برنين الحكمة، والموسومة بنزعة تعليمية وشكل رفيع.

* الطرفة: وإضافة إلى المثل ثمة توظيف للطرفة التي تتقاطع مع المثل على مستوى التداول والتعبير الشعبي. ويعتبرها «ريفاتير» أوَّل نص غير موقع، ويرى أن استمراريتها تدفعنا إلى الاعتقاد بأنها شكل بدائي للأدب لأنها باقية ولا يصيبها التحريف عند الاستشهاد (سيميوطيقا الشعر).

في ضوء هذا التصور نتقدم لمقاربة الطرفة (النكتة) التالية: قالت خميطة: - مساكين! من يطبخ لا يأكل، تعرف يا علي حكاية الجبلي؟ دخل لأول مرة إلى مطعم عصري. قدم له طبق زيتون، أخذ الشوكة وهم أن يغرسها في زيتونة فأخطأها فطارت الزيتونة واصطدمت بالحائط واستقرت في الجانب الآخر من الصالة. قام الجبلي غاضبا وأعاد الكرة بنفس النتيجة، والنادل ينظر إليه يجري وراء الزيتونة الطائرة، أخيرا اقترب منه وأخذ الشوكة وبأناقة غرس أسنانها في الزيتونة وقدمها للجبلي نظر هذا إليه شزرا وقال: الناه الناه! حتى عرفتها لك!، الرواية (ص. 335).

تشكل هذه الطرفة إذن بنية حكائية صغرى لا يعرف مؤلفها، إذ هي نتاج إبداع جماعي يلتقط بنية تخييلية مشتركة تنهض بوظائف عدة تشمل ما هو إيديولوجي (تشخيص مفارقة اجتماعية) وما هو نفسي، باعتبارها من آليات التفريغ العاطفي، ومن ثم علاقتها باللاوعي كما أبان عن ذلك فرويد (النكتة وعلاقتها باللاوعي..) وكذا ما هو جمالي، إذ لا

تخفى قيمتها الفنية المتمثلة في السخرية والإمتاع.

*الحكاية: يستوعبها الخطاب السردي دون أن تفقد طبيعتها الشفوية، ومن ثم استدراج محكيات تاريخية موشاة بالتخييل الشعبي كما في حكاية هارون الرشيد مع وزيره البرمكي (ص. 102)، وقد تم استحضاره من قبل (أغرام) في سياق تصوير الفضاء الالفليلي المحتضن لـ«الغربي» في حياته الجديدة.

4.3 لعبة النسيان:

رغم الدراسات الغزيرة التي كتبت عن هذه الرواية فإنها في ظني لم تقرأ بعد قراءة ما بعد كولونيالية. ذلك أن أغلب القراءات ركزت على بعدها الحداثي المستفيد من التقنية السردية الغربية، غافلة بذلك عن خطابها المقاوم لهذا الحداثة من الداخل، مهملة لصراعها الرمزي مع الفهم المتمركز للحداثة على نحو أدبي معقد ورفيع.

ويمكن تلمس الخطاب المقاوم في رواية اللعبة ضمن الإستراتيجية النصية والمعرفية التي وظفها برادة في النهل من الثقافة الشعبية المغربية (والعربية عامة)، ومن ذلك توظيفه المميز للعامية المغربية، واستثماره للأمثال والأغاني والأحاجي والمسكوكات الشعبية، ونهله من قصص البطولة الجارية على لسان الناس، وامتصاصه لبلاغة الأسلوب القرآني، واستغلاله لتعبيرات القدسي والعجيب المحلي، وانفتاحه على الرواية الشعبية للتاريخ المغربي المعاصر. وكل هذا يكشف عن وعي تجريبي يطمح لتنسيب قانون السرد الغربي وكسر معاييره المتمركزة التي تزعم تمثيل الجمالية العالمية.

5.3 جارات أبي موسى:

يستفيد أحمد التوفيق في هذه الرواية من التاريخ الشعبي للدولة المرينية، مركزا بالأساس على دسائس القصور وحكايات الجواري وحاشية السلطان. كما أنه ينهل من الكرامات من خلال التركيز على رسم صورة خارقة للشيخ أبي موسى الذي يحظى ببركة تجعل نمنحه قوة فوق طبيعية. ومن يمتزج السرد بشذرات المتخيل الاجتماعي المغروس في العمق الاجتماعي، وذلك في اتجاه تشييد رواية بمذاق فني مغربي يقاوم قانون السرد الغربي ويزحزح فكرة الحداثة الروائية عن مكانها المركزي.

6.3 المباءة:

يضمن عز الدين التازي في روايته علامات وافرة من الثقافة الشعبية في محاولة لبناء نص تجريبي مغاير ينهض على التراث. ومن هنا انفتاحه على القوة الفنية والحلمية للوشم (الذي حلله عبد الكبير الخطيبي ببراعة فائقة في كتابه: الاسم العربي الجريح، المخصص لمقاربة مظاهر الثقافة الشعبية المغربية)، ذلك أن جسد البطل قاسم موشوم بصور الحيوانات التي تنتظم وفق حبكة حكائية تقوم على الصراع، كما أن التازي يستثمر أيضا المعتقدات الشعبية الممثلة في طقوس التبرك وقدسية الأضرحة والقبور وما تحاك حولها من حكايات شعبية عجائبية، ولهذا الحضور الثقافي الشعبي مقاصد فنية تروم تهجين الحداثة الروائية الغربية بأشكال السرد المحلي الشفوي.

4. تركيب

يتضح لنا من خلال تحليل مجموع نصوص المتن أن الرواية المغربية شيدت خصوصيتها وجدتها من خلال استثمار عناصر التراث الشعبي: الشيء الذي يؤكد أن التراث ليس وراءنا بل مازال أمامنا ينتظر منا المساءلة والتحليل. وعليه، فان الرواية المغربية يمكن لها في نماذجها الناضجة أن تساهم إلى جانب الروايات العربية والإفريقية والثالثية عامة في زحزحة موقع الحداثة وتقويضه من الداخل، بحيث ترد على زعم الجمالية العالمية التي تحلل كثيرا من النصوص المغربية ومثيلاتها كما لو أنها ملحقة بالأدب الغربي وتابعة له. إذ لا يخفى أن نقاد أوربا وأمريكا قرؤوا غالبا روايات المغرب و(روايات

العالم الثالث)عامة ككناية قومية وتعبير سياسي واثنوغرافي مباشر متعامين عن نضجه الفني وهويته النصية المميزة، ومن ثم ترجمتهم لبعض نماذجه وفق نظرة استشراقية، ودراستهم له في الأقسام الجامعية المختصة في الأنتروبولوجيا.

ولتصحيح هذه النظرة الكولونيالية يلزم النقد المغربي و(العربي) أن ينظر للتجربة السردية المغربية (ونظيراتها)من الداخل، وأن يبحث عن منظومة نقدية مستمدة من هجنة النص المغربي الذي يمزج في طبقاته النصية أنماط كتابة متعددة، تركب بين الاتجاهات الأدبية المتنوعة، والصيغ التعبيرية الكتابية والشفوية . والذي يصوغ، أيضا، رؤية متميزة للمجتمع بفضل الملاءمة بين الصيغ الفنية وصيغ الوعي التاريخي ؛الأمر الذي يفسر فهمه الخاص للواقع، وقدرته المبتكرة على استرداد التقاليد ضمن وعي جديد ومقارن، يستفيد من التجربة الغربية مع تفكيك حمولتها الإيديولوجية ومواجهتها بسرد مضاد يحفز على إنتاج قراءة طباقية تقرأ السرد المغربي في اتصال وتضاد مع السرد الغربي، بل وتقرؤه بوصفه أداة فنية وسياسية في آن واحد . وبذلك يمكن قراءة النصوص المغربية ضمن بيناتها النصية، وهو ما قد يفيد في الاشتغال على مقولة الجنس الروائي كمقولة قابلة للكسر، بحيث يمكن إعادة تجنيس كثير من النصوص التي قرنت بطريقة أفقية وكلية من خلال عيون النظرية الروائية الغربية .هذا إضافة إلى ضرورة تفكيك طبقات السرد المغربي وتحليل مستوياتها المتعددة بعيدا عن قراءة الهيمنة التي تغلب قطب الكتابة على قطب الشفاهة، وبالتالي قطب المعرفة العالمة على قطب المعرفة الشعبية، بدوافع إيديولوجية تنضبط لإملاءات المؤسسة الأدبية .ومن ثم وجوب تقويض الفهم المتمركز للرواية المغربية واستعادة مجموع العلامات المشخصة لغنى الشعب وتنوع ثقافته ضدا على الهوية المتوحشة، وضدا على التبعية لآداب الغرب.

المتن المعتمد :

- مبارك ربيع، بدر زمانه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983.
- محمد برادة، لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، 1987.
- الميلودي شغموم، عين الفرس، دار الأمان، الرباط، 1988.
- الفريق، عبد الله العروي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ت.ط.
- جارات أبي موسى، احمد التوفيق، دار القبة الزرقاء، ط3، 2004
- المباءة، عز الدين التازي، مكتبة الأمة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2005.

الرّواية الجديدة في شمال المغرب وصدمة التحوّلات*

خالد أقلعي

مدخل

لهذا اللّقاء أهمية خاصة، فهو يأتي في ظرف أدبيّ يعظم فيه الالتفات إلى الابداع الرّوائي وطنيا وعربيًا،وهذا مؤشّر واضح على نضج الوعي العربيّ بأهميّة هذا الجنس الأدبيّ، وخطورة الدّور الحضاري الذي يضطلع به تعريفا بالثّقافة والفكر العربيين، وترويجا للصورة الحقيقة للانسان في المجتمعات العربية، تماما كما روّجت أعمال عباقرة السّرد الرّوائي العالمي لصورة شعوبها فأصبحت هذه الشّعوب لا تُعرف، في بعض الأحيان، إلاّ بأسماء أعلامها، على نحو ما هو عليه الأمر بالنسبة لمبدعين من عيار: ثرفانطيس، وغوته، وتولستوي، وهوجو، وديكنز، وفولكنر، ورولفو، وماركيز، وغيرهم كثير... ولا بأس أن نفصح هنا عن أملنا في أن تبادر الدّولة المغربية أو نسيجها الاقتصادي إلى إنشاء جوائز للأدب المغربي، عموما، والرواية المغربية على وجه الخصوص (المقصود هنا جائزة ذات مواصفات احترافية: الترجمة المضمونة والتوزيع الجيّد)، والكلّ يعلم أن مبادرة مماثلة لخدمة الأدب المغربيّ لا يمكن أن تضيع سدى، إذ إنّ صورة الأمم المتحضّرة في مخيّلة الشعوب من صور روائييها الأفذاذ !

أ-الرّواية الجديدة في شمال المغرب وصدمة التحوّلات

هيّأتُ لهذا المقام المخصوص كلمة قصيرة لن تتّسع لثوابت الدراسة الأكاديمية من عرض للتّفاصيل، وإيراد للشواهد، وحرص على التقييم....وذلك للاعتبارات الآتية:

آ-مقام هذا اللّقاء المشروط بالحيّز الزمني لكلّ تدخّل.

ب-التفاوت الجمالي الحاصل بين النصوص الروائية المختارة لهذه القراءة.

ج-تفاوت الخبرة السردية للروائيين الذين اخترت أعمالهم نموذجا للتأمّل.

النصوص التي سوف تشملها كلمتي هي:

«باريو مالقه» لمحمد أنقار

«انكسار الريح» لأحمد المخلوفي

«احتراق في زمن الصّقيع» لعبد الجليل الوزّاني

«سرير الأسرار» للبشير الدّامون

واسمحوا لي أن أضيف، مكرها، «أطياف البيت القديم (درب الصّوردو)» لخالد أقلعي.

متأمّل هذه الأكوان الروائية سوف ينتهي إلى أنّ ثمة وجوداً لهاجس وجدانيّ مشترك يتحكم في صياغة تصوّرها الإبداعي، ويوجه مسار السّرد بين مسالك متاهاتها المتخيّلة: هاجس يمكن أن نصفه بما يأتي:

«الحرص على تدارك تداعيات التحوّلات الحضارية والإنسانية التي تعصف، أحيانا، بسمات الإنسان وخصوصيات المكان، وتمسخ كيانيهما».

تُترجم النّصوص المتأمّلة هذا الهاجس بأسلوب شخصيّ، وفي غياب أيّ اتفاق قبليّ أو حوار

مسبق أو توزيع للأدوار، لتشكّل مجتمعة صورة هذه الصّدمة الحضارية وتجلّياتها النفسية والفكرية والاجتماعية على أجيال مختلفة من المبدعين المغاربة في الشمال. إذ إنّ كلّ رواية من هذه الروايات تضطلع بإضاءة فضاء وزمان محدّدين في هذه الرّقعة الجغرافية المغربية، مثلما تغوص استكناها للخصوصيات المحليّة والبشريّة للمنطقة، وترميما لما تداعى من صور الذّاكرة، الشّفهية والمكتوبة على حدّ سواء؛ «فأطياف البيت القديم (درب الصّوردو)»[1] مثلا، اتّخذت نواة أسرة مهاجرة عيّنة لرصد التحوّلات التي أخذت تطرأ على المجتمع التّطواني المخصوص بمحافظته وجذوة قيمه الدّينية والحضارية المعروفة...وقد بيّنت الرّواية مدى السّهولة التي كانت تتمّ بها عمليّة الانصهار الحضاريّ ما بين الأسر النازحة إلى الفضاء التطوانيّ من المناطق الرّيفية والجنوبية، ومدى الحماس الذي كان يواكب عملية التأقلم والتعايش والتكامل بوجود العنصر الإسباني الدّخيل، وهي نفس الصورة التي قدمتها بحرفية روائية أبلغ رواية «باريو مالقه»[2] لمحمد أنقار، عبر تصوير ملحميّ ناعم لأجواء الحياة والصراع والحبّ في دروب الباريو، وبين أجناس ساكنتها المتنوعة. صحيح أنّ الفضاء التطوانيّ في الفترة الزمنيّة المرصودة من قبل الروايتين، لم يكن بمنزلة (مدينة فاضلة)؛ نتذكّر جيّدا حادث السّرقة الذي استهلّت به رواية «الأطياف» رحلتها، وكذلك فعل الاغتصاب الذي استقبلتنا به رواية «باريو مالقه»، بيد أنّ هذين الحادثين، في حقيقة الأمر، ليس إلاّ إيذانا بالتحوّلات الدّيمغرافية والاجتماعية السّلبية التي سوف تجد مرتعا لها مناسبا في مستقبل الأيّام، سواء بين دروب المدينة الخلفية وحاراتها الهامشيّة، كما تصوّر بمهارة رواية «سرير الأسرار»[3] للبشير الدّامون، أو في قلب شوارعها العامّة ومؤسّساتها الاجتماعية والتربوية كما تعكس ذلك بجلاء رواية «احتراق في زمن الصّقيع»[4] لعبد الجليل الوزاني، أو حتّى في فضائها الريفيّ المناضل على نحو ما نجد في «انكسار الرّيح»[5] لأحمد المخلوفي...استحضار الزّمن الإنسانيّ النّابض بالحبّ والأمن والجمال، إذن، بمنزلة مقاومة سردية لتداعيات التحوّلات الماسخة، واستئصالا لغصّة الصّدمة.

من يقرأ الرّوايات، ويزور فضاءاتها الواقعيّة سوف يستشعر بعض هذه الغصّة، وسوف ينتهي إلى أنّ ثمة وجود لنكوص حضاريّ عبث بالفضاء، نكوص مبعثه سنّة الحياة في التبدّل والتحوّل حينا، وعماء الجشع الإنسانيّ الذي لا يعبأ بغير المنفعة والكسب حينا آخر، وكذلك طغيان الفتوّنة التي لا تولي اعتبارا لمطلب الجمال في وجدان الإنسان المتحضّر!

والحقّ أن احتواء صدمة التحوّلات، من قبل روائيي الشّمال، لم يطل المضامين والمواقف المتخيّلة على طول الشريط السّردي للروايات وحسب، وإنما تجاوز ذلك إلى صميم بنياتها التكوينية؛ استهلالا بالعنوان الذي يبادر إلى الكشف عن خصوصياته المحليّة (درب الصّوردو/ باريو مالقه)، وانتهاء إلى معمار الروايات الذي يؤكّد بفصوله ومباحثه طابعي الأصالة والخصوصية ويدافع عنهما. انظر، مثلا، كيف تتجسّد مكونات البيت المغربيّ الأندلسيّ الأصيل وسماته الهندسيّة في تصميم رواية «الأطياف» (غرفة الصنعة، الصويلة، العليّة، ضوّ الحلقة، خمّ الدجاج..) في فترة التحوّلات البئيسة التي يشهدها معمار البيت المغربي العتيق استسلاما لسنّة التجزئة والهدم، ورضوخا لإغراءات المسخ! وتأمّل أيضا مباحث «باريو مالقه» الدرامية، سوف تجد أنّها تضطلع بمهمة ترميم صورة حياة نابضة بالكفاح والعمل والتحصيل والحب والمتعة والخوف والألم أيضا..ولكن، كلّ في نظام حضاريّ وإنسانيّ بديع يحصّن كيانها التخييليّ من فوضى الهجرة غير المقنّنة، واتساع ثقافة العبث والتسيّب واللاّمبالاة؛ لامبالاة بالفضاء وبالزمان، وبالإنسان. لامبالاة بالذّات وبالمجتمع، لا مبالاة بالمستقبل....ويعلن سارد «باريو مالقه» بعدما يصبح التحوّل حقيقة جليّة؛ يعكسها تشتّت شمل مجموعة (درب المطيلي)

التدريجيّ، وهجرة ماري كارمن حبيبة سلاّم :

«حزّ في نفس سلاّم مشهد العجوز المهزوم. ومثلما المطر الهائل، تهاطلت على ذهنه الهشّ الأسئلة الحائرة فلا هو أفلح في طردها، ولا قدر على استخلاص السرّ الكامن وراء هذا الانحدار التدريجيّ الذي نزل بالنّاس من القوّة إلى الضّعف، ومن الانتصار إلى الهزيمة».[6]

إنّ هذه الغصّة الأليمة المكتومة تتردّد كثيرا في مواقع متفرّقة من الروايات المغربية المرصودة، وهي تعلن عن نفسها بسفور في رواية «أطياف البيت القديم» التي تذهل السّارد فيها قسوة التحوّلات المصيرية الفاجعة لأفراد أسرته، فيتساءل بحرقة مذهولا حائراً:

«هل هو قدر أهلي أن تتوزّعهم الدّنيا بين قاتل وعليل ومتشرّد وعاجز ومجنون؟ أهو دمنا الحارّ الفوّار المتمرّد يأبى النّهايات الرّطبة الرّتيبة؟! أليس في حيوات أعمامي وعمّاتي وتفرّد مصائرهم ما يضفي على ذكراهم سمات تراجيدية تحفّز الكتابة اللاّهثة وتبرّر انهمارها السّردي.»[7]

انظر كيف تسهم التحوّلات المصيرية الفاجعة في توتّر كلّ من السارد والسّرد، وامتداد العمل الرّوائي المنهمر نحو مصبّ وجوديّ غير مأمون!

ومن الطريف، حقّا، أن يجد القائد (سلاّم نرحاج)، أحد أبطال «انكسار الرّيح» لأحمد المخلوفي، ذاته في مواجهة نفس السّؤال المحيّر الذي أرّق بال سلاّم «باريو مالقه»؛ فقائد انتفاضة الرّيف (1958) يشهد كيف تحوّلت فرحة أهل الرّيف باستقلال وطنهم المغرب، وانتزاعه حرّيته التي استرخصوا في سبيلها كلّ نفيس؛ كيف تحوّلت الفرحة العارمة إلى مناحة اندحار ساحق دام

برصاص الجيش ودبّاباته...إنّ سارد «انكسار الرّيح» واقع تحت صدمة التحوّل التاريخي الذي أودى، لفترة زمنيّة طويلة، بمظاهر الحياة وأسباب التنمية في الرّيف المغربيّ المنكوب. هذه الصّدمة التي ورث الرّيفيون جيناتها جيلا بعد جيل، بل إن تكوين هذه الرّواية بالذّات؛ إيقاعها السّرديّ المتوتّر المفتضّ لخصوصيات أكثر من رافد أدبيّ، مكتوب وشفهي، نخبويّ وشعبيّ، يعكس، بما لا يدع مجالا للشكّ، بصمات صدمة التحوّل الفاجع وهول مخلّفاته! حتّى أنّ السّارد يجد نفسه، في فترة من الفترات، عاجزا عن فهم حقيقة ما حدث، وكيفية حدوثه بتلك الصّورة المرويّة من قبل الآخرين؛ فتطفو الحيرة القاتلة، مرّة أخرى، دليلا على صدمة التحوّلات :

«وحتّى لو راهنت على رواية رجال مسنّين، فلن يسردوا غير ما رأوه أو عاشوه أو اعتقدوه، وربّما حتّى سلاّم نفسه، لن يستطيع فهم كلّ الملابسات، والدوافع، التي تهيئ الأحداث وتولّد معها حالاتها وأوضاعها وأفعالها ونتائجها...!»[8]

إنه تيه وجوديّ ، شأنه في ذلك شأن أمثاله في باقي النصوص الروائيّة موضوع التأمّل، وليد أمنيّة دفينة ملتهبة يائسة في ألاّ تكون التحوّلات التي طرأت على الفضاء والإنسان قد أتت بهذا الشكل من القسوة الغاصبة. .وكأنّي بالرّوائيين يحترقون توقا إلى أن يرتدّ التّاريخ إلى الوراء، فيصحّح مساره ويعالج أضراره؛ أن تتوارى الخيبات والهزائم والتحوّلات الواهمة الصّادمة في سماء معيشتنا، كما في أدبنا وفنّنا ورياضتنا...

ب-صدمة التحوّلات أو مقبرة الحبّ

متأمّل الرواية المغربية عموما، سوف ينتهي إلى أنّ ثمّة وجود لعلاقة ملتبسة بين روائيينا وإشكال الحبّ، وهذا موضوع قد يصلح لندوة مخصوصة ترصد صور الحبّ في الرواية المغربية، وأقصد هنا علاقة الحبّ بين رجل وامرأة؛ هل روائيونا ناضجون إلى الدرجة التي يترفّعون فيها عن إنتاج نصّ رومانسيّ خالص؟!صحيح أنّ سمة الحب تحضر بتناسب في كلّ الروايات المغربيّة، ولكن حضورها، للأسف، مكدّر باختلال شعورنا العاطفيّ؛ الحبّ في رواياتنا هامشيّ، عابر، مشوّه وغير مكتمل.!

لقد أسهمت، من وجهة نظرنا على الأقل، صدمة التحوّلات السياسية والاجتماعية والاقتصادية المخيّبة لأفق انتظار مبدعينا في اضطراب صورة الحبّ المتخيّلة، ليس في تكوين الرواية المغربيّة وحسب، ولكن أيضا في كثير من النماذج السّردية العربية. وهكذا أضحت علاقة الحبّ السويّة المتّزنة مطلبا بعيد المنال في عصر الرّدة الحضارية والهزائم المتناسلة، وفي زمن التباس القيم الإنسانية ووضوح منطق السّوق...عندما تعزّ التحوّلات الحضارية المضيئة نعيش فوضى مشاعر؛ تخلع عنها النّزوات قناع الحبّ الذي لا حياة له بعيدا عن رحيق التضحية والإيثار والاعتراف بوجود الآخر... لذلك تبدو علاقاتنا بالأنثى، المتخيّلة منها والواقعية، موسومة بالفتور والآلية واستحالة الاكتمال في كثير من الأحيان، على نحو ما تعكسه بجلاء كلّ الروايات المستحضرة في هذا المقام. فرواية «احتراق في زمن الصّقيع»، التي تتوقّف في بعض فصولها لرصد الحياة الجامعية في فترة الثّمانينيات، وما احتدّ فيها من صراع بين الفصائل الطلاّبية المختلفة، لم تتردد في إدانة ما يؤول إليه الحبّ الوليد من وأد بفعل التحوّلات المفجعة التي تنتج عن افتضاض البكارة حينا، والاعتقال السياسي حينا آخر، وانسداد الآفاق الحضارية حينا ثالثا...يعلّق رؤوف على واقعة افتضاض بكارة صديقته زبيدة:

«حينما أتصوّر أنّ ما حدث لزبيدة حدث لأختي؛ أشعر بنار الغيرة تمزّق كياني، فلماذا نكون متحرّرين إزاء الغير، ولا نقبل أن نتحرّر من أنفسنا، من عقدنا المركّبة»[9]

إنّ الذّات المتحرّرة نفسها لا تقبل منطق التحوّل الإيجابيّ، مهما كان موقفنا من الحدث الرّوائيّ المرصود (افتضاض البكّارة)؛ أكثرنا تحرّرا، أشدّنا تشبّثا بالماضي وتطرّفا في الدّفاع عنه!

وتبوح ساردة «سرير الأسرار» المنكوبة:

«يوم كنّا أطفالا، كنّا ككلّ الأطفال، نلهو، نجري، نفرح، نخادع أهلنا من أجل الخروج والالتحاق بالآخرين للعبَ. بدأنا نكبر، وكبر معنا خداعنا، وصارت قلوبنا تعرف الجديد، وأجسادنا تخرج عن صمتها لتعانق صخبا ليس كباقي الصّخب. ننمو وتنمو معنا حماقاتنا، ويعتري الحمق جسدنا، فيعلن خروجه من جنّة الطّفولة إلى مرحلة نضج أعضاء كنّا نخالها مثل باقي الأعضاء، فإذا بهام جلبة لشقاء لم نكن نتخيّل مدى وقعه»[10]

لنتأمّل كيف يصبح تفتّح الجسد الأنثويّ ونموّه الطّبيعي إعاقة جسديّة ونفسيّة على الذّات السّاردة أن تعمل لها ألف حساب! ثمّ لننظر كيف تنتهي الصّلات بين الذّات والمجتمع إلى مجرّد صراع ماكر خفيّ يجرّب فيه كلّ منهما (الذات والمجتمع) حنكته في تكبيل الجسد ومحاصرته، أو تحريره والنّبش عن منافذ محتملة لتحرّره وانعتاقه... وتعود السّاردة لتعترف:

«يوم بدأنا نكبر، لم نعد نخدع أقرباءنا للفوز بحصّة لعب، بل للفوز بحصّة حبّ»[11]

بمثل هذه الصّلات المترعة بشتّى هواجس الحضر والتوجّس تتبدد معظم أنماط المشاعر الإنسانية المحتملة والممكنة بين كلّ من الذّكر والأنثى، ولا يبقى للحبّ من بريق غير تلك اللّذة الخاطفة الموقوتة، المختلسة والمكدّرة..!

والحقّ أنّ (كدر العواطف) بمنزلة سمة مهيمنة على جلّ الصّلات القائمة بين الأحبّة في التجارب الروائية الجديدة، وكنّا نحسب أنّ الحساسية الروائية الجديدة تستطيع اقتراح نماذج سردية مبشّرة

بخصوص هذا الإشكال. فقد حالت أجواء الحرب وتداعيات الانتفاضة الشعبية في «انكسار الريح» دون صفاء الصلة الوجدانية بين القائد سلام الحاجّ وحبيبته، بل أجلّ الشّغف بتاريخ أحداث الرّيف مسيرة الوهم العاطفي الذي عاشه السّارد في علاقته بجليلة. أمّا سلاّم «باريو مالقه» الذي طالما احتمى من الخوف بغرامه الصّاخب وعشقه المولّه

لماري كارمن جارته الإسبانية، واحتضن حبّه وأحلامه وتقوّى بها في مواجهة تقلّبات الدّهر، لم يحظ المسكين حتّى بشرف الإفصاح عن حبّه من خلال رسالة اعتزم تسليمها للحبيبة ماري:

«واستشعر سلام المسافة السّحيقة الفاصلة بينهما، مسافة الزّمن والحضارة والغموض المبهم. وامتنعت الفتاة عن تسلّم الخطاب»[12]

ولم يكن حظّ المهدي، سارد «أطياف البيت القديم»، من الحبّ المكدّر بأقلّ من سابقيه، فلقد تضافر كلّ من حظر عمّاته العوانس وحرصهنّ الحازم على إعاقة أيّ اتصال له بفتيات الخياطة، وكذا قصص الخيانة و رحيل حبيبته الخرساء المباغت؛ تضافر كلّ ذلك لإعاقته نفسيًا وجسديًا، فارتضى العزلة و العزوف عن الزّواج في مرسمه الكئيب، بين هواجسه وأمراض شيخوخته.

وهل يمكن أن ننسى ساردة «سرير الأسرار» التي صدمتها تحوّلات الحياة، مثلما صدمتنا مفاجأة السّرد، بإماطة اللّثام عن حقيقة المعشوق الذي طالما تغنّت بفحولته المتخيّلة، فإذا به خنثى مبتذلة بين ذكور السّوق!؟

ج-الرواية المغربيّة الجديدة والتحوّلات المضيئة

تساءلت بعد انتهائي من قراءة هذه الأعمال عن مدى تشابه اهتمامات الرّوائيين الجدد بمثيلاتها لدى من سبقهم من الرّواد، خاصّة على مستوى المواضيع المطروقة: لماذا لم تلتفت الرّواية المغربية الجديدة إلى بعض التحوّلات المضيئة في ذاتنا ومحيطنا الاجتماعي والكونيّ؟

الحقّ أنّني اضطررت أن أكون متفائل بخصوص المستقبل، وأن أعتبر خوض غمار الماضي القريب، بالنسبة للرواية المغربية الجديدة، في الشمال على وجه الخصوص، بمنزلة تصفية حسابات مع تركة الماضي، وتخوّفات الحاضر. أما الملفت على مستوى التكوين الروائيّ فهو الاختيار الأسلوبي لهذه الرّوايات؛ باستثناء رواية «انكسار الرّوح» لأحمد المخلوفي التي يكشف تكوينها عن نزوع تجريبيّ واضح، وانزياح شاعريّ يبلغ في بعض الأحيان حمى الغنائية، فإن كلّ الروايات الأخرى اعتصمت بأسلوب العرض الواقعي، وآثرت خوض غمار التّجريب داخل نطاق الجنس الرّوائيّ الرّحب بخصائصه وسماته وأنماط تكوينه غير المحدودة، وهذا اختيار يعكس وعي الرواية المغربية الجديدة بمهامها الحضارية الآنية، التي لا يمكن أن تنجز بعيدا عن شرط التّواصل مع القارئ العام، بنفس الدّرجة التي تتواصل بها مع القارئ المخصوص؛ تواصل شفّاف ومؤثّر.

إنّ مستقبل الرواية بالمغرب يبشّر بتنوّع سرديّ، وبنقط نور كثيرة تضيء عتمة مسلك حضاريّ وعر لابدّ أن نجتازه بنجاح.

---

1 - مكتبة سلمى الثقافية، تطوان 2007.

2 - مطبعة أم، تطوان 2007

3 - دار الأداب، بيروت 2008

4 - مرايا، طنجة 2007

5 - مرايا، طنجة 2008

6 - باريو مالقه، ص: 356

7 - أطياف البيت القديم، ص: 96

8 - انكسار الرّيح، ص: 144

9 - احتراق في زمن الصّقيع، ص: 45

10 - سرير الأسرار، ص: 87

11 - نفسه، ص: 88

12 - باريو مالقه، ص: 232

الرواية المغربية الآن

ماذا عن أعمال حديثة لكتّاب من الأجيال السابقة؟

حسن المودن

1 - مدخل:

بالنظر إلى الرواية المغربية المكتوبة باللغة العربية، يمكن أن نسجَل أن هناك اليوم حيوية أكيدة في الإنتاج الروائي بالمغرب، فقد صدرت في السنوات الأولى من الألفية الثالثة أكثر من مائتي رواية مكتوبة باللغة العربية.

وهذا مؤشر ايجابي على أن الرواية تعرف بالمغرب تراكما كميا ملحوظا، فمن الثمانينات إلى اليوم أصدر الكتّاب المغاربة ما يقارب الخمسمائة رواية باللغة العربية، وهو عدد يفوق، بعشر مرات ربما، ما صدر من روايات في مرحلة تمتد من الأربعينات إلى السبعينات، والتي قد لايتجاوز عددها الخمسين رواية. مع الاشارة إلى أن سنوات التسعين وبداية الألفية الثالثة تستحوذ على الجزء الأكبر من هذه الأعمال الروائية، بما يقارب الأربعمائة رواية.

ما ينبغي تسجيله إذن هو تدفّق النصوص الروائية على المستوى الكمي في السنوات الأخيرة من القرن الماضي والسنوات الأولى من القرن الجديد. ومن الضروري أن يلقى هذا التدفق ما يكفي من الاهتمام والدرس والنقاش، بتنظيم لقاءات وندوات وتأليف دراسات وأبحاث حول الرواية المغربية الآن، بالشكل الذي يدفع إلى طرح أسئلة أساس لاتقف عند حدّ الاحتفاء بهذا التقدم على المستوى الكمّي، بل تتجاوزه إلى مساءلة المستوى النوعي. ومن أهم هذه الأسئلة في تقديرنا: ماذا عن المستوى النوعي لهذه الأعمال الروائية التي تتزايد يوما بعد يوم؟ ما هي أهم خصائص الأدب الروائي بالمغرب أواخر القرن الماضي وبداية الألفية الجديدة؟ هل تعرف الرواية المغربية في الزمن الحاضر فعلا تحولا نوعيا يستدعي أن نوليه الاهتمام والدرس والبحث والنقاش؟ ماهو هذا الشيء الجديد الذي تعرفه اليوم الرواية بالمغرب؟ بماذا نصف الرواية بمغرب اليوم؟ إذا كنا بالأمس نتحدث عن الرواية التقليدية، أو الرواية الواقعية، ثم عن الرواية التجريبية أو الرواية الجديدة أو الرواية الحداثية، فما هو الوصف الملائم للرواية في مغرب الألفية الثالثة؟ أيتعلق الأمر، على مستوى النوعية والجودة، بحركة تقدم أم بحركة تقهقر وتراجع؟

والملاحظ من ناحية ثانية هو تعدد وتنوع المساهمين في الإنتاج الروائي، بشكل يبدو معه الأمر كأن الرواية المغربية الآن تختزل ماضيها أو تاريخها كله، فبعض مؤسسي الرواية المغربية في الستينات (عبد الكريم غلاب مثلا)، وبعض مؤسسي حركة التجديد أو التجريب في السبعينات والثمانينات (عبد الله العروي ومبارك ربيع وأحمد المديني ومحمد عز الدين التازي ومحمد برادة والميلودي شغموم ومحمد الهرادي ..)، أغلبهم إن لم يكن كلهم يواصلون الإنتاج والإبداع إلى اليوم.

فوق ذلك، فالملاحظ اليوم كذلك هو تكاثر وتزايد كتّاب الرواية المغربية، رجالا ونساء. فقد ازداد عدد الروائيات في السنوات الأخيرة، خلافا للعقود السابقة، بشكل لافت للنظر. نستحضر منهن خديجة مروازي والمرحومة مليكة مستظرف، منهن من وصلت إلى العمل الروائي الثاني كزهور كرام التي تجمع بين النقد والإبداع، ومنهن من وصلت إلى العمل الروائي الثالث كزهرة المنصوري، ومنهن من جاءت من القصة إلى الرواية، وأصدرت روايتها الأولى كوفاء مليح، ومنهن من جاءت من الشعر إلى الرواية كفاتحة مرشيد التي أصدرت روايتها الأولى، ومنهن من تمتح من مصادر إبداعية ومرجعيات نقدية مغايرة، كاسمهان الزعيم التي أنجزت رسالتها لنيل الدكتوراه حول الأدب الاسباني في اسبانيا وأمريكا اللاتينية، وأصدرت روايتها الأولى.

أما كتّاب الرواية الجدد من الرجال، فهم كتّاب ينتمون إلى فضاءات اجتماعية وثقافية ومعرفية مختلفة ومتنوعة، أصدروا رواياتهم الأولى في التسعينات وبداية القرن الجديد، ونذكر منهم بنسالم حميش ويوسف فاضل وأحمد التوفيق ومحمد الأشعري وحسن نجمي وشعيب حليفي وعبد الحي المودن وبهاء الدين الطود ومحمد غرناط ومحمد أنقار والحبيب الدايم ربي وعبد الكريم الجويطي وجلول قاسمي ونور الدين وحيد ومحمد أمنصور وجمال بوطيب وأحمد الكبيري وحسن طارق وأحمد اللويزي ومصطفى الغتيري وعبد العزيز الراشدي...

وبالنظر إلى وضعية جنس الرواية بالمغرب في الوقت الراهن، يمكن أن نتقدم بافتراض أن الرواية المغربية الآن تشهد **عودة الحكاية**، وهي عودة تستدعي العودة إلى الذات والمجتمع والتاريخ والذاكرة، وتقتضي أن لا تبقى الكتابة منشغلة بذاتها فحسب، بل أن تعيد الاعتبار للمرجع. وهذا افتراض يستدعي أكثر من سؤال: ماذا نعني بالعودة إلى الحكاية؟ أتعني حركة ارتداد وتقهقر؟ أم أنها تعني حركة إلى الوراء من أجل حركتين إلى الأمام؟ هل تعني العودة مثلا أننا عدنا إلى قول الذات أو المجتمع أو التاريخ بالطرق التقليدية المألوفة؟ أم أن العودة تعني طرقا جديدة في بناء الحكاية وقولها، كما تعني أننا صرنا ندرك الذات أو العالم أو التاريخ بطريقة مغايرة للمألوفة في الروايات التقليدية؟

ويمكن أن نصوغ ذلك الافتراض بطريقة أخرى: ألا يمكن أن نصف اللحظة الراهنة، بالنسبة إلى الرواية المغربية، بأنها لحظة انتقال وتحول، ربما في اتجاه رواية مغربية يبدو أنها منشغلة في الوقت ذاته بسؤال الكتابة كما بسؤال الحكاية. فبفضل إسهامات الكتّاب، من الأجيال السابقة أو اللاحقة، لم يعد الأدب الروائي اليوم يكتفي بكتابة لا تنشغل إلا بذاتها، ولم يعد يقتصد في الحديث لا عن العالم الاجتماعي والنفسي، ولا عن الشيء السياسي. وبعبارة أوضح، فقد بدأت الرواية المغربية تعرف، منذ سنوات لحظة انتقال وتحول، وهي على ما يبدو لحظة في اتجاه البحث عن توازن بين الانشغال بسؤال الكتابة دون التضحية بالحكاية، أو لنقل في اتجاه تأصيل التجريب دون التفريط في أصول التخييل التي بدونها لا يمكن الحديث عن شيء اسمه رواية.

نقترح أن نتوقف في هذه المحاولة عند عملين روائيين حديثين لروائيين من الأجيال التي بدأت الكتابة منذ عقود، ومازالت تثري الحقل الروائي المغربي بإسهاماتها. والسؤال الذي يشغلنا هو: ماذا عن أعمال حديثة لكتّاب من الأجيال السابقة؟، على أن صورة الرواية المغربية الآن لن تكتمل إلا بالنظر في روايات الكتّاب الجدد، الرجال والنساء منهم، وطرح السؤال الآخر: ماذا عن أعمال الكتّاب الجدد الذين بدأوا الكتابة في التسعينات وبداية الألفية الثالثة؟ وهذا السؤال هو ما نتمنى أن تسمح الظروف بالاشتغال عليه مستقبلا حتى نقدم صورة متكاملة تقريبية عن الرواية المغربية الآن.

أما الآن، فالرواية الأولى التي نقترحها هي رواية: **أيام جبلية الصادرة سنة 2003 للأستاذ مبارك ربيع** الذي لعبت رواياته على مرّ العقود دورا فعالا في تطوير طرائق السرد الروائي وأشكاله بالمغرب، وخاصة ما يتعلق بالتحليل النفسي للشخصيات واستنطاق العوالم النفسية وإعادة النظر في أساليب السرد وتقنياته، كما في علاقة السارد والشخصية، بتفكيك أحادية الصوت السردي، ودفعه في اتجاه الازدواج والانقسام والتعدد.

والرواية الثانية هي رواية: **دم الوصول الصادرة سنة 2005 للأستاذ محمد عز الدين التازي** الذي تميزت رواياته السابقة واللاحقة بالانتماء إلى التحديث والتجريب دون أن تكون غايته تدمير الحكاية تماما. فقد حافظ على الجانب الحكائي في الرواية دون أن يمنعه ذلك من استثمار الأشكال الحلمية والفانطاستيكية والاستيهامية، واستدعاء البنيات اللعبية، وإلباس البنية السردية ظلال الرؤيا الشعرية.

2 ـ مبارك ربيع:
أيام جبلية (2003)

بدأ مبارك ربيع يكتب القصة القصيرة منذ بداية الستينات، وأصدر روايته الأولى « الطيبون » سنة 1972، تلتها أعمال قصصية وروائية عديدة على مرّ العقود والسنوات، قلما التفتنا إلى ما قدمته على مستوى تطوير أدوات السرد ووسائله الفنية.

وبالنظر إلى روايته: **أيام جبلية**، نسجل في البداية أنها رواية تحاول أن تؤسس معرفة بما يجري داخل المجتمع المغربي في الزمن الحاضر (زمن التحولات الداخلية، وفي علاقتها بالتحولات التي يفرضها نظام العولمة). واللافت للنظر ليس ارتباط الرواية بواقع المجتمع المغربي في الزمن الحاضر فحسب، بل هو نهجها الجديد في قول هذا الواقع أيضا. وبعبارة أخرى، فالروائي ليس منشغلا بمشاكل العالم الاجتماعي فقط، بل هو منشغل، وربما بالأساس، بمشاكل الكتابة السردية. وهو ما يسمح بالقول إن مبارك ربيع يعطي الأولوية للكتابة باعتبارها تنتج حكاية ما، تنتج مضامين جديدة ترتبط بالتحولات والظواهر الجديدة في المجتمع المغربي المعاصر (التهريب، الاتجار في المخدرات، الدعارة، تهجير الفتيات، الحريك، الاتجار في العقار العتيق التراثي والأثري في المدن العتيقة، تأثيرات العولمة ...). لكنه بالمقابل، لايمنح الأولوية للحكاية على حساب الكتابة، فانشغاله بسؤال الكتابة واضح في هذا العمل الروائي، كما في أعمال روائية سابقة.

وبعبارة أخرى، فالأمر في رواية **أيام جبلية** لم يعد يتعلق بسرد حكاية ما فحسب، بل يتعلق بالاشتغال على النظام السردي الذي ستتولد عنه الحكاية، بالطريقة التي تعمل على تحويل النص إلى سلسلات ومجزوءات وقطائع ومقاطع ومحكيات ذاتية وغيرية، محكيات بضمائر مختلفة وبلغات متعددة، بشكل يتقدم به العمل الأدبي كأنه مجرد عناصر موضوع، فهو يتألف من مواد متفرقة ومنفصلة.

ولا يتعلق الأمر بألاعيب شكلية من دون معنى أو وظيفة، ذلك لأن هذا اللعب على مستوى الشكل يؤسس أو هو بصدد البحث عن تأسيس طريقة جديدة في إدراك الواقع، إذ لم تعد هناك سلطة السرد أو الخطاب بالمعنى التقليدي، ولم يعد هناك ذلك السارد الواحد العالم بكل شيء علم اليقين، وتبدو وظيفة الشهادة كأنها هي الموضوعة أكثر موضع السؤال، ليس لأن بالرواية شهادات لشخصيات عديدة فحسب، بل لأنه يمكن اعتبار ما يقوله السارد الرئيس نفسه شهادة أيضا، لا تكفي لوحدها من أجل بناء صورة ما عن الموضوع.

ونقترح التوقف قليلا عند بعض خصائص الرواية من ناحية بنائها الفني ودلالاته، ومن ناحية أساليبها في تشخيص العوالم الذهنية والنفسية في علاقاتها المعقدة بالعوالم الاجتماعية الخارجية.

-أول ما يلفت النظر في رواية « **أيام جبلية** » هو بناؤها الفني؛ يتألف النص من واحد وستين مجزوءة مرقمة، وتتصدر كل مجزوءة شذرة هي في شكل قصاصة خبرية، وتتخلل المجزوءات نصوص أو مقاطع من نصوص غير مرقمة، وهي عبارة عن شهادات قدمتها بعض شخصيات الرواية، وتنتهي الرواية بوثائق ملحقة (قرار اداري، رسالة). وهكذا يبدو النص الروائي كأنه ينتهك التماسك الروائي المألوف، ويؤسس منطقا سرديا مغايرا نصطلح على تسميته منطق التجاور والتناظر.

لم يعد النص الروائي يقوم على الوحدة والتماسك بالمعنى المألوف، بل إنه وحدة تتأسس على التعدد والتفكك، وتبدو الرواية في مجموعها كأنها جمع من أشياء مختلفة؛ يمكن للشذرات التي تتصدر مجزوءات المحكي المركزي أن تؤلف في مجموعها نصًا له استقلاليته النسبية، وهو يتقدم في شكل نص إخباري إعلامي موضوعه الوحيد هو : ماذا وقع للقطار في رأس الجبل؟. ولا نعرف الشيء الكثير عن صاحب هذا النص ومصدره، قد يكون هو السارد المكلف بالبحث والتحقيق أو المركز الذي كلفه بتلك المهمة، أو قد يكون جهة ما، فكل شذرة تأتي مصدرة ومختومة بالحروف الأولى أو بحروف ترمز إلى صاحب النص ومصدره. وهناك من جهة ثانية المحكي المركزي الذي يتألف من مجزوءات مرقمة وغير خاضعة بالضرورة لمنطق الخطية والتسلسل والتتابع ، وموضوعه أكثر اتساعا وتفرعا وراهنية : ماذا يقع برأس الجبل؟ ماذا يقع بالدرب الوراني في رأس الجبل؟ وما علاقة الدرب الوراني بما يقع في مراكش أو في شمال المغرب؟، وهو محكي يتكفل بسرده باللغة العربية الفصيحة سارد مشارك في الأحداث هو محمود (وهو نفسه الشخصية الفاعلة المكلفة بمهمة البحث والتحقيق، دون أن يكون الشخصية الوحيدة التي تمارس البحث والتحقيق، فهناك رفيقته حبيبة، وهناك الجهات الأمنية)، مع وجود مجزوءات قليلة تتكفل بسردها إحدى الشخصيات وباللغة العربية العامية (شخصية الوادي). وهناك من جهة ثالثة شهادات الشخصيات التي تتقدم في شكل نصوص أو مقاطع من نصوص، وهي غير مرقمة، و تتخلل مجزوءات المحكي المركزي، وكل شخصية تقدم شهادتها بلسانها ولهجتها، وموضوع الشهادة يهمّ حدث القطار كما قد يهم ما يقع برأس الجبل.

وتتقدم الرواية، في مجموعها، في شكل محكي بحث وتحقيق في حدث القطار أو في ما يجري داخل مجتمع رأس الجبل. وما يرسمه البحث والتحقيق داخل نظام المحكي هو التقدم نحو معرفة ما، فهناك معرفة ما قادمة. والجديد هنا أن الرواية لا تنتهي بذلك الانفتاح الشامل والكلّي الذي غالبا ما تنتهي به محكيات البحث والتحقيق. فالأمور المتعلقة بحدث القطار أو برأس الجبل أو بالدرب الوراني أو بشمال المغرب لم تتضح كل الوضوح، وبقيت أشياء كثيرة غامضة. والسارد الباحث المحقق وجد نفسه أمام مجتمع مغلق منغلق يصعب الوصول إلى كامل أسراره وحقائقه. وشهادات الشخصيات لا تقدم الشيء الكثير أو المهم الذي يساعد على الوصول إلى حقيقة ما يجري في رأس الجبل أو ما جرى للقطار في رأس الجبل. وحبيبة، رفيقة السارد، التي توغلت في البحث والتحقيق، واستعارت لها اسما، وانضمت إلى مجتمع الدرب الوراني، وبدأت تكتشف حقيقة ما يجري، فقد انتهت الرواية دون أن نعرف شيئا عن مصيرها، إلا أن تجربتها في البحث والتحقيق محفوفة بالكثير من المخاطر والمزالق.

في رواية **أيام جبلية**، يجد القارئ نفسه أمام حكاية لا يملك السارد كل أطرافها وأسرارها. فالحكاية ملغزة محيرة، وتثير من الأسئلة أكثر مما تقدم من الأجوبة. وكلما تقدم القارئ في القراءة، إلا وأحسّ بأن الحكاية لا تتقدم، وأن البحث والتحقيق لم يبرح مكانه، وأن السارد لم ينجح في معرفة ما يجري وما يقع، ففي الصفحة 245 من الرواية التي

تتألف من 350 صفحة، نجد السارد المكلف بالبحث والتحقيق يسأل أكثر من مرة: « ماذا يجري؟»، ويصرح بأنه لم يعد يعرف، بل انه لم يكن يعرف شيئا أصلا. وربما أن ما تعرفه حبيبة أو دليلة أكثر وأهم مما يعرفه السارد نفسه.

يمكن القول إن الرواية في النهاية قد كشفت النقاب عن بعض ما يجري، عن بعض المخبوء والمسكوت عنه، لكنها رواية لا تدعي أنها امتلكت الحقيقة كلها، وربما أن غايتها ليس بالضرورة هو امتلاك الحقيقة، قدرما يبدو أن منشغلة بسؤال آخر هو: ماذا عن الحقيقة عندما تكون متمنعة مستحيلة؟ ماذا عن البحث والتحقيق الذي قد ينتهي إلى الفشل؟ ماذا عن طرق البحث ووسائله ومناهجه؟ أينبغي أن نمارس البحث والتحقيق كما يمارسه محمود السارد الرئيس، أم علينا أن نذهب بعيدا في البحث عن الحقيقة كما فعلت رفيقته حبيبة؟

غالبا ما تنطلق قراءاتنا لمحكيات البحث من فكرة مفادها أن إنتاج معنى يقتضي تفكيك لغز وحله، ومن فكرة أنّ هناك حقيقة ما في مكان ما، وأن بحثا ما يمكنه أن يكشف « الحقيقة ».. لكن قليلا ما نتساءل، ماذا عن محكيات البحث التي لا تبلغ «الحقيقة»، وغايتها ليست أن تصل إلى « الحقيقة »، بل أن تظهر «الحقيقة» متمنعة مستحيلة، فاتحة بذلك أعين القرّاء على احتمالات متعددة ملتبسة محيّرة، كاشفة مختلف الصعوبات والمخاطر والمزالق التي تنتظر كل باحث عن المعرفة والحقيقة؟

الأهم في رواية **أيام جبلية** أنها انتهت إلى أن البحث عن حقيقة ما يجري في رأس الجبل هو «**مهمة وانتهت أو أوشكت بوصولها إلى الباب المسدود ... الموارب على الأصح .. يكفي أن تصل الباب، حتى لو كان مسدودا، ثمة دائما من يأتي ليدفع الباب ... بكيفية ما، والموارب نهاية نفق أو ... بداية ... بل انه بداية نفق جديد مع صعوبات جديدة ...**» (ص 336).

ـ الملاحظ أن رواية **أيام جبلية** انطلقت من سؤال موضوعي: ماذا وقع أو يقع في رأس الجبل؟ وانتهت بسؤال ذاتي: ماذا يربطني حقا برأس الجبل (ص 336).

ويكشف السؤالين أن موضوع السرد في هذه الرواية لم يكن العالم الخارجي الموضوعي فحسب، بل والعالم الذاتي للسارد و لشخصياته. أي أن الكاتب لا يكتفي بمعاينة الواقع الخارجي المعطى، بل يمنح سرد العوالم الداخلية والنفسية مكانة هامة، واعيا بالطابع التركيبي المعقد الذي يربط بين الخارج والداخل، بين الذات والمجتمع، ويجعل كل معرفة أو حقيقة ذات طابع نسبي.

والواقع أن ما يميز روايات مبارك ربيع هو تقنياتها ومناهجها في التحليل النفسي والتغلغل في أغوار النفوس للكشف عما يجري من دقيق الأحاسيس. والخاصية المركزية في روايات الكاتب هو الحضور القوي والنوعي لأساليب وطرائق تشخيص العالم الذهني والنفسي، وبالأخص منها المونولوج الداخلي، هذا الذي يستثمره الكاتب في **أيام جبلية** بطريقة تجعل القاريء يجد صعوبة في الفصل بين المحكي بحصر المعنى والمونولوج الداخلي، وتبدو الرواية في أجزاء كثيرة منها، ان لم يكن في أغلبها، كأنها مونولوج داخلي متواصل، فالقاريء يجد نفسه منذ السطور الأولى لمجزوءة من مجزوءات النص (المجزوءة 37 أو المجزوءة 44 أو المجزوءة 56) داخل فكر الشخصية، والمجرى اللامنقطع لهذا الفكر هو الذي يريه ما تفعله الشخصية وما يحدث لها، بشكل يتزامن به الكلام الداخلي والفعل الخارجي، ما يضطرب في العالم الداخلي وما يجري في العالم الخارجي.

ويحضر المونولوج الداخلي في مختلف أشكاله وألوانه، إلا أن الشكل الأكثر حضورا في روايات مبارك ربيع، وفي رواية **أيام جبلية** بالأساس، هو المونولوج المسرود. وهو أكثر أشكال المونولوج الداخلي تعقيدا

وثراء، لأنه يشير إلى انتماء الكلام إلى المحكي ـ كلام السارد ـ كما يؤكد على انتمائه في الوقت ذاته إلى الاقتباس ـ أي إلى كلام الشخصية.

ويمكن أن نختزل قيمة المونولوج المسرود في كونه يدفع إلى مساءلة العلاقة بين السارد والشخصية، والى البحث عن أشكال سردية تكون قادرة على جعل حضور الآخر ملموسا، أي تقنية قادرة على أن تمنح الشخصيات المحورية وجودا مستقلا، ليس من خلال رسائلها وشهاداتها فقط، بل وأساسا من خلال المحكيات النفسية والمونولوجات الداخلية، وخاصة منها المونولوجات المسرودة التي يصعب فيها التمييز بين صوت الشخصية وصوت السارد والفصل بينهما.

ولا تخفى خصوبة هذا الاتجاه الفنّي الذي يتأسس على المزج بين الأصوات، وضبط تقاطعها، والتحرر من المنظور المهيمن والخطاب المركز، من أجل إسماع اهتزازات وشظايا الأصوات الأخرى، وبالشكل الذي يحدث مفعولا بوليفونيا يجعل القارئ يسمع أصداء أصوات تتعدد وتتناسل، تتجادل وتتحاور، تتناقض وتتعارض.

وإجمالا، يسمح المونولوج المسرود بالحدّ من سلطة السارد بضمير الغائب وهيمنته، ويحوّله إلى سارد أكثر قربا من الشخصية، وأكثر تعاطفا معها، وهو ما يجعل الخطاب يأتي مزدوجا متداخلا، يجمع بين السارد والشخصية في الوقت نفسه، كأن الخطاب لا يمكن أن يكون إلا ثنائيا، لا أحاديا، مزدوج الصوت ومتعدده.

ويتميّز المونولوج المسرود ببنيته الانفعالية، ولهجته الحميمية، ولغته المضطربة المتقطعة، فهو يقدم فيضا من الاستفهامات والتعجبات والتكرارات والبياضات والانقطاعات المفاجئة والتلميحات والاضمارات... وهو بهذا يسمح بإبراز النفس المضطربة والفكر المبلبل والشرخ الداخلي.

من الواضح أن قوة الكتابة الروائية في **أيام جبلية** تعود إلى هذه القوة الدلالية التي جاءت نتيجة التنضيد التلفظي وتهجين الخطاب وتجاور أو تداخل مستويات تلفظية متعددة، بعضها يتعلق بالسارد وبعضها الآخر بشخصية من الشخصيات، والحدود التي تفصل بين الأجواء التلفظية للسارد والأجواء التلفظية للشخصيات تكاد تنمحي بواسطة أشكال لفظية تتصف بالازدواجية، أهمها المونولوج المسرود الذي يمزج بين أصوات متعددة، وينسج مفعولا بوليفونيا يجعل القارئ أمام نص روائي يتحرر من صوت السارد المهيمن وخطابه المركز من أجل إسماع أصوات متعددة وقد تكون متعارضة.

وإجمالا، ينبغي أن نسجل بأن **أيام جبلية** هي، في مجموعها، رواية توظف أشكالا سردية متعددة: المحكي الوقائعي الخارجي، المحكي النفسي بمختلف ألوانه، المونولوج الداخلي بمختلف أشكاله، رسائل الشخصيات وشهاداتها .. بطريقة سمحت بالتقليل من سيطرة السارد، وفسح المجال أمام الشخصيات لتحتل مقدمة المشهد السردي وتحلّ محلّ السارد، وهو ما قد يسمح بإحداث شرخ في صلب أحادية السارد التقليدي ووحدانيته.

في رواية **أيام جبلية**، نجد محكيات بضمير المتكلم ومحكيات بضمير الغائب، نجد محكيات وقائعية خارجية ومحكيات نفسية داخلية، ويحصل التناوب أو التداخل بين المحكي والمونولوج، بين صوت السارد وصوت الشخصية، بين خطاب السارد وشهادات ورسائل الشخصيات، بين السرد الشفوي الشعبي وبين السرد العربي الفصيح، ويحضر الشعر والزجل، بالشكل الذي يجعل هذا التناوب أو التداخل يولّد محكيا متعدد اللغات والأصوات، بالشكل الذي يجعله يترجم علاقات الشك والارتياب التي تطبع موقف الشخصية من ذاتها كما من العالم والآخرين، ويجعله يعمل على تشعيب الحقيقة وتنسيبها، فالحقيقة لا يملكها صوت واحد، بل الأصح أن الحقيقة **لا تكون إلا** بين أصوات تتحاور وتتجادل.

3 ـ محمد عز الدين التازي: دم الوعول (2005)

أصدر محمد عز الدين التازي من أواسط السبعينات إلى حدود سنة 2007 تسعة أعمال قصصية وثمانية عشر عملا روائيا. ولا تتميز أعماله السردية، والروائية خاصة، بغزارتها فحسب، بل وبنوعيتها، فهي من الأعمال الرائدة في التجديد والتجريب. ونقترح التوقف قليلا عند إحدى رواياته الحديثة : **دم الوعول** التي صدرت سنة 2005 من اجل استكشاف بعض خصائصها الموضوعاتية والجمالية.

3 ـ 1 ـ أول هذه الخصائص هذه المتعلقة ببناء النص السردي وشكله الفنّي، فالرواية هنا لا تقوم على الوحدة والتماسك التقليديين، بل نحن أمام رواية تتوزع إلى روايات فرعية، وهذه الروايات المتفرعة هي التي تشكل في مجموعها الرواية.

تتألف رواية دم الوعول من سبعة أبواب، موضوعها واحد هو: ماذا عن الإشاعة التي تقول إن رجلا يشتغل ممرضا في مصحة عقلية اسمه عبد الرحيم الأزرق قد تحول إلى قزم؟ ولكن لكل باب سارده وشكله السردي وطريقته في معالجة الموضوع وغاياته من ذلك.

يأتي الباب الأول في شكل بحث وتحقيق، والضابط مصطفى التواتي هو المحقق والسارد في هذا الباب، وهو يجعلنا نتوقف عند مفترضات البحث الأمني البوليسي ومقتضياته وغاياته وطرقه في معالجة الإشاعات.

ويأتي الباب الثاني في شكل الروبورتاج التلفزيزني الذي يحاول مقدم البرنامج التلفزيوني عباس المرادي انجازه حول عبد الرحيم الأزرق الذي يشاع أنه تحول إلى قزم. وبطبيعة الحال، ومفترضات ومقتضيات التحقيق الإعلامي التلفزيوني غيرها في تحقيقات وأبحاث الجهات الأمنية.

أما الباب الثالث فهو كما جاء في الكلمات التي تصدرته عبارة عن رواية لكل من مريم طليقة عبد الرحيم وولديه عبد الغني وبديعة، وهو ما يعني عمليا رواية تتفرع إلى ثلاث روايات، الواحدة بلسان الطليقة والثانية بلسان الولد والثالثة بلسان البنت، وما يجمعها هو الموضوع: عبد الرحيم الأزرق، الأب والزوج سابقا، وهي مجموعها رواية « تفضح الكثير من أسرار العائلة » (ص 47).

ويشمل الباب الرابع روايتين إضافيتين لكل من الضابط مصطفى التواتي ومقدم البرنامج التلفزيوني عباس المرادي. أما الباب الخامس فهو الذي يحكي فيه عبد الرحيم الأزرق حكايته بلسانه. في حين يدور البابان السادس والسابع حول الحياة في المصحة العقلية التي يشتغل فيها عبد الرحيم ممرضا.

وهكذا، فموضوع الرواية في مجموعها واحد: الإشاعة المتداولة حول عبد الرحيم الأزرق، إلا أن النص الروائي لا يتألف من رواية واحدة حول الموضوع، بل يقدم مجموعة من الروايات حول الموضوع الواحد (الرواية الأمنية، الرواية الإعلامية، الرواية العائلية، الرواية الشخصية ...). وبهذا الشكل الفني يتفكك النص الروائي ويتعدد، ويتفكك السارد ويتعدد، وتخضع المعرفة والحقيقة لآليتي التذويت والتنسيب.

لقد انمحى السارد الواحد العالم بكل شيء بأقصى درجة ممكنة تاركا المكان لوعي الشخصية المكشوف، فلم تعد الشخصية تؤدي وظيفة « الفعل » فحسب، بل إنها تأخذ مبادرة الكلام والحكي مبرزة موقفها ودوافعها وشكوكها وأسئلتها، تعالج الموضوع من زاوية نظرها وتبعا لدوافعها وأهدافها.

ـ في البداية، يبدو أن كل شيء يشتغل على أساس إشاعة لابد من توضيحها وتفسيرها. وانخرطت شخصيات عديدة في مشروع كبير للتفسير والتوضيح، تمارس البحث والتحقيق، الافتراض والتحليل، التفكيك وإعادة البناء، رواية الأشياء من زاوية نظر معينة. وكلما تقدم المحكي إلا وكان الانطباع بأننا نتقدم نحو معرفة ما. إلا أنه في النهاية، يبدو

كأن لاشيء قد تمَ حسمه، ولا نعرف هل الإشاعة صحيحة أم مختلقة، ولاندري في النهاية أيتعلق الأمر بحكاية واقعية أم بحكاية مختلقة. ويصعب الحسم ما إذا الأمر يجري داخل المصحة العقلية أم خارجها، وما إذا كانت الشخصيات والرواة من عقلاء الناس أم من مجانينهم، وما إذا كانت الحكاية في مجموعها حقيقية وواقعية أم أنها مفتعلة متخيلة وجهها الاستعاري والرمزي هو الأكثر أهمية؟

الكتابة الروائية عند محمد عز الدين التازي ليست إبلاغ حقيقة ما أو نقل الواقع المعطى كما هو، قدر ما هي مساءلة «الحقيقة»، والنظر إلى ماوراء الواقع المعطى، بشكل يجعل من التخييل مرآة نقدية لما يقدَم على أنه «الحقيقة» في عالم من التوافقات والاصطلاحات. فبواسطة الكتابة الروائية يمكن اختبار العقل والشك في عقائده والسخرية من مسكوكاته و يقينياته، والإنصات إلى خطاب الجنون، وممارسة اللعب، والدخول إلى عالم الاحتمالات والافتراضات، والنظر إلى «الحقيقة» على أنه مشكوك في أمرها، وأن كل شيء يسبح في فضاء اللايقين.

وبعبارة أخرى، فالرواية في مجموعها تقع بين الإشاعة والحقيقة، بين الوهم والحقيقة، بين الواقع والافتراض. ويبدو كأن الأهم ليس هو البحث في صحة ما يشاع، بل البحث في أبعاده الاستعارية والرمزية، وكشف الوجه الآخر، المأساوي، للانسان والمجتمع، في زمن شاعت فيه التحولات والمسوخات التي تمسَ جوهر الإنسان: إنسانيته. فبتركيزها على تحول الإنسان إلى كائن قزمي، تطرح الرواية مسألة الهوية، فهناك علاقة وثيقة بين المسخ والهوية، ذلك لأن المسخ يؤلف شكل إدراك وتمثّل للقدر الشخصي للانسان في أكثر اللحظات تأزما من حياته وحياة مجتمعه.

لاتنتمي روايات محمد عز الدين التازي إلى هذه النصوص الروائية التي تكتفي بتسجيل الواقع ونسخه، بل هي تنتمي إلى هذا النوع الآخر من الأدب السردي الذي يعتبر فرانز كافكا من كتَابه الكبار في العصر الحديث، وهو النوع الذي يعمد إلى كتابة ما في ذواتنا ووجودنا وعوالمنا النفسية والاجتماعية من غرابة مقلقة، وذلك باستخدام الفانطاستيك والانفتاح على اللاواقعي والمتخيل والأحلام والاستيهامات وتوظيف الاستعارة والترميز ولعبة المرايا والمحاكاة الساخرة وتعدد الأصوات والمنظورات السردية ...

في روايات محمد عز الدين التازي، لاشك نكون أمام كتابة تقول واقعنا وزماننا ومصيرنا، ولكن بطريقة لاواقعية لامعقولة تأكيدا على غرابة الواقع المرعبة المقلقة المتحولة عمَا هو مألوف وإنساني.

3 ـ خلاصة:

انطلاقا من هذين العملين لكاتبين راكم كل منهما تجربة هامة في الإنتاج والكتابة، يمكن القول إن الرواية المغربية قد تسير نحو خلق توازن بين مختلف وظائفها الجمالية والمعرفية والتداولية.

الملاحظ أن الروايتين معا تشتغلان على البناء الفني للعمل الروائي، وتستدعيان البنيات اللعبية الانتهاكية، وتوظفان أشكالا وأساليب جديدة في الحكي والسرد والتخييل، وتعملان، إلى هذا الحدَ أو ذاك، على تفجير النص الروائي بمعناه التقليدي، بشكل يبدو معه كأن هناك قواعد جديدة للكتابة وميثاقا للقراءة جديد.

وفوق ذلك، فقد اختارت الروايتان، كل واحدة بطريقتها، شكلا سرديا محددا هو شكل محكيات البحث والتحقيق. وهذا ما يشير إلى أن الرواية المغربية الآن تريد أن تعرف، تريد أن تؤسس معرفة حول الإنسان ومجتمعه وتاريخه ومصيره، أو أنها بالأساس تريدنا أن نفكر في سبل تأسيس معرفة بذواتنا وأوساطنا وعوالمنا ومصائرنا.

واللافت للنظر أن كل رواية من الروايتين لا تدعي أنها تمتلك المعرفة الكاملة أو الحقيقة المطلقة حول الإنسان أو المجتمع أو التاريخ. وهذا بلاشك تحول جديد في الرواية المغربية. فالأدب الروائي لم يعد يعمل لصالح إيديولوجية معينة، ولم تعد الرواية تدافع عن دعوى أو أطروحة، بل إن الرواية الآن تركب الشك، وتقول الاحتمال والافتراض، وتمارس اللعب والسخرية، وتبدو كأنها تسبح في اللايقين.

ويجد هذا التحول تفسيره في ظل التحولات الكبرى التي يعرفها مجتمعنا والعالم من حوله. شيء ما بدأ ينكسر منذ أواسط السبعينات أو أواخرها، وتفجَر في التسعينات وبداية الألفية الثالثة. ستصاب الايدولوجيا كما ستصاب الأنساق الفكرية والتشييدات النظرية الكبرى. وأضحت هناك أزمة عامة تعرفها خطابات اليقين، وهناك عجز في صناعة الأمل واليوتوبيا، وهناك أزمة تعيشها المثل السياسية. ولن تكون هذه التحولات دون تأثير على الأدب، والروائي منه بالأخص.

في الروايتين معا، يبدو الأمر كأن المعرفة - معرفة ما يجري وما يقع في المجتمع - أمر غير قابل للادراك، ولم يعد السارد يمتلك تلك السلطة التي تسمح له بتأليف حقيقة العالم، فالعالم أضحى أكثر تمنعا وانغلاقا واستحالة، ما يقع فيه هو أشبه بالغرائب والعجائب، أشبه بشيء غير واقعي، مستحيل الحدوث، وأقرب إلى الجنون. والأدب الروائي يكتسحه الشك والسخرية واللايقين، يحاول أن يستعيد مكانته داخل العوالم الأدبية والثقافية والمرجعية، بنوع جديد من الالتزام، لكن بعيدا عن الإيديولوجيات الاحتوائية القاهرة والمحاولات المثالية الحالمة التي هيمنت على الأدب في عقود سابقة. وروايات عديدة صدرت في السنوات الأخيرة لكتاب من أجيال مختلفة تنحو هذا المنحى الجديد، أذكر منها رواية المخدوعون لأحمد المديني، وخطبة الوداع لعبد الحي المودن، ومدارج الهبوط لجلول القاسمي، وعندما يبكي الرجال لوفاء مليح ...

الهوامش:

مبارك ربيع، أيام جبلية، 2003، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب.

محمد عز الدين التازي، دم الوعول، 2005، منشورات سليكي اخوان، طنجة، المغرب.

ما زال الورش مفتوحاً!

عن سؤال التجديد في الرواية المغربية

أحمد الويزي

(1)

أودّ في البداية، أن أشير الى أنني سأتكلم من خارج دائرة أي وهم، أو قناع. فأنا لست بناقد (وما ينبغي لي زعم ذلك!)، ولا أنا دارسٌ أكاديمي كذلك، ولا حتى قارئ متتبِّع، ملمّ ومحيط على العموم، بتاريخ الإصدارات الروائية بالمغرب، وبما جدّ منها هنا وهناك؛ وإنما أنا مجرد قارئ بسيط، تورط بالصدفة في لعبة الكتابة السردية، يقرأ بمزاجية وبغير ما انتظام دوماً، جلّ ما تنتجه دور النشر المغربية (وهي كثيرة اليوم!)، ويتابع بتشتت زمني وذهني ومالي كذلك، بعضَ ما توزِّعه الشركات الأكثر احتكاراً لسوق التوزيع في البلاد.

ومن ثم، لكم أن تتخيلوا كيف يكون لقارئ في مثل وضعي، أيُّ خبر (وأحرى أن يكون له أيُّ علم أو معرفة حقيقيينْ؟!)، بما ينشر باطّراد وتواتر بالمركز الأدبي والثقافي للمغرب، ولا بغيره من الأطراف والهوامش الأخرى، وهي نشيطة وفاعلة ومنتجة ثقافياً وأدبياً اليوم، كحاضرة وجدة ونواحيها الشرقية مثلاً، أو تطوان وغيرها من المدن الشمالية، أو فاس ومكناس بالوسط، أو مراكش وأكادير وغيرهما من المدن الجنوبية؛ حتى وإن كان هذا القارئ مثلي تماماً، يعيش في عصر الاتصال والتواصل الداهم والمدلهم، الذي قيل عنه إنه قد صيَّر العالم بأسره، قرية صغيرة!

(2)

غير أني إذا كنت لا أستطيع أنْ أقرأ، ولا أنْ أواكبَ وأواكد بسعي جاد ومنتظم، أغلب ما صدر ويصدر من روايات، في المركز والأطراف الثقافية والأدبية لمغرب اليوم، فإني مع ذلك لستُ أدعي على الإطلاق، أني استطعت ذات يوم، أن أقرأ وأتابع كلَّ ما صدر بالأمس، من الكتابات الروائية وشبه الروائية، التي شكّلت ربيرتوار الرواية المغربية، منذ «زاوية» التهامي الوزاني، والى حدود آخر نص سجّل رقم إيداعه القانوني، عند مشارف الألفية الثالثة، حتى وإن كانت نصوص هذه المدونة تقل بكثير عن بعض المئات وحسب، ولا يكاد ينتمي أغلبها الى جنس الرواية، إلا بالقرابة العائلية السردية!

(3)

وإذا كان من المنطقي بطبيعة الحال، أن ما لا يُدرك كله، لا يترك سُدَى هباءَ جُلَه، مثلما تعلمون أيها الكرام، فإن عدم إحاطتي بمتن الرواية المغربية قديمها وجديدها إحاطة عالمة، لا يعني بالضرورة جهلي المطبق والمطلق، بأهم العلامات والمعالم الكبرى للكتابة الروائية بالمغرب، الكلاسي منها والمحدث والحداثي، من خلال أجلى تجلياتها الملحّة مؤسّساتياً، والناجزة ضمن بعض التجارب، التي تُجليها نصوص مائزة وفارقة، قرأت بعضها إما مباشرة حين صدوره،

أو اكتفيت لداع من دواعي الحياة المتشاجنة، بتأجيل قراءة بعضها الآخر، الى حين الحصول عليه.

غير أن حصيلة ما قرأت من الرواية المغربية، لم يكن بطبيعة الحال عذباً ومقنعاً كله، وما كان كذلك محبطاً وصادماً وكاسداً جله، كدأب الكتابة الأدبية في العالم قاطبة، ما دام أن الأدب مثلما يعرف الكل، ظل وسيبقى حمالةَ أوجه، على الدوام.

لقد قرأت بعض الروايات مرة بلذة سائغة، واستزادة مترعة بفيوض المتعة القرائية المكنة، ومرة ببعض التقطع والتلكؤ والتراخي، ومرات أخرى بغير استمتاع، أو بالكثير من التحفظ والنفور، إما للفذلكة والاستفراغ الحكائيين لأصحابها، و«للفهْلوة» المغالية في «علم الكلام» الروائي، وللصنعة الزائدة في تطريب اللغة، وللتعالم المفرط في تكسير خطية السرد، وانخراط أصحابها المرهق في طلسمة التجريب وشكلنته، وإما لعيي الخاص أنا بالذات، وعجزي الكابي عن استساغة مثل هذا النوع من الكتابة، ربما بسبب هجنة ذائقتي الأدبية، التي تشكلت على خلفية قراءات مساوقة في الروايات العربية والعالمية، أو بسبب غياب فطنتي تحديداً، وقصور شأوي عامة عن إدراك المرام من أشباه تلك الكتابة.

(4)

وترتيباً على ما سبق، يبدو لي أنه من العسير علي الآن/هنا، أن أتحدث بالتجرّد والموضوعية اللازمين، في موضوع يقارب حصيلة التجارب الروائية الجديدة بالمغرب اليوم، خصوصاً وأن التجارب التي ما تزال تنجز لحدّ الآن، ليست كلها متساوية الكعْب من حيث القيمة الأدبية، ولا تشكّل في منجزها النجيز في اعتقادي الخاص على الأقل، التحقق التام والمقضي لميسم الجدة، المشخّص بالفعل لأفق الحداثة الروائية، مثلما تتصوره قبيلة الكُتاب المشتركون في مشروع التجديد جميعهم، ويباركه القراء وعشيرة المنشغلين بالنقد الأدبي، والمهتمين بأسئلة الأدب في المغرب (وهم قلة!).

لذا، سوف أسلك طريق الحديث عن الممكن، مراهناً من خلال ذلك على أفق المغايرة والمغامرة، الذي أطمح كقارئ أولاً إلى أن يتحقّق بالكمّ المقبول، والهمّ الابداعي المسؤول، في تربة الأدب السردي المغربي، قبل أن أتجرأ على البوح بانشداد طلابي إليه ككاتب؛ ملتمساً من خلال عبوري هذا المجاز، قاعدة رفع الحرج عن مدار هذه الورقة، بشأن كل عملية تقييم كمي ونوعي مرتقبة، للرواية الجديدة بالمغرب.

(5)

لقد توفق الإخوة المنظمون كثيراً، في اختيار العنوان المؤطر لهذه المائدة، وأقصد بذلك هذه اليافطة الكبيرة: « تجارب روائية جديدة». ذلك أن ديناميّة التجديد لا تراهن عادة، سوى على تلك التجارب المتفردة والفريدة، التي تخرج عن السرب، وتعلن القطيعة مع تقاليد وأصنام القبيلة المأفونة. وأفهم هنا من لفظ «تجارب» معنى خاصاً، يندغم داخله في تقاطع عجيب، مدلول «التجريب» من جهة، بمدلول لفظ «التجربة».

ولا أعني بالتجريب محضَ التسلح ببعض الأدوات التكنو- أدبية في كتابة السرد، ولا التماس أكثر السبل مناقضة ومناهضة لتقويض دعائم الرواية الكلاسيكية، الى حدّ مبايعة «اللا رواية»، كصك للخلاص من جمالية التمثيل الموهم بالواقع، والتنصّل من الحبكة التقليدية، والسرد التعاقبي، وهيمنة صوت السارد الكلي الحضور والاحاطة المعرفية؛ وإنما أقصد بالتجريب القدرةَ المتفردة على امتلاك وتملّك سمات اللحظة المعاصرة على مستوى الكتابة، من خلال الارتكان الى وعي جمالي ولغوي وتخييلي، يفتح الكتابة الروائية على جبهات التفاعل الدينامي، بين أقانيم الذات المتشعبة، وتمظهرات الآخر الزئبقية والمتقلبة من حولها، سواء أكان هذا الآخر هو اللغة، بإرغاماتها الداخلية والتاريخية المؤسطرة، أو كان التراث الكتابي والشفوي بكافة سُلطه الرمزية والمادية، أو كان المجتمع بكل وقائعه

وتناقضاته المحبطة، أو العالم برمته بتياراته الجارفة؛ من دون التفريط في بعض الثوابت الكبرى المتعارف عليها كونياً، في كتابة الرواية، وهو ما يُدعى بالروائية.

هذا بشكل عام هو ما أتمثل من خلاله دال «التجريب»، وهو لعمري تمثل أضحى شبه وعي جماعي، عبّرت عنه أوراق كثيرة، وهي تجيب عن «سؤال الحداثة في الرواية المغربية»، الذي سبق للأستاذ عبد الرحيم العلام، أن تقدّم به على شكل استبيان، لمجموعة من الروائيين، والنقاد، والباحثين، والمهتمين المغاربة⁽¹⁾.

أما ما أفهمه من لفظة تجربة»، فهو ذلك المضمار المنجَز نصياً، حيث تتحقق بالفعل عناصر التجارب الروائي الديناميكية. إلا أن مثل هذه الـ«تجارب» عادة ما تشكل عندنا في المغرب، فلتة إبداعية منفردة ومتفردة، داخل تراكم نصوصي لا يستهان به، ربما داخل الدائرة المحسوبة على الرواية التقليدية، أو من داخل تلك دائرة التي يعبق أصحابها النصوص بقصدية تجريبوية، مبالغ في شحناتها الناسفة والناشفة أيضاً.

ولأنها « تجارب» هكذا بشكل يفيد التنكير، فإنها لا ترقى في كثير من الأحيان، الى التعبير عن ذاتها بالوضوح الاستراتيجي اللازم، لأنها إما أن تشكّل عند كاتبها مجرد فلتة غير مسبوقة، داخل ريبرتوار سردي غير منسجم إطلاقاً على مستوى الكيف ولا الصدور، أو أنها تبقى عند كاتب آخر مجرد هاجس لم يتحقق البتة، إلا خارج أعماله الروائية، أي كخارطة طريق في الكتابة المنذورة للتجريب.

وعلى الرغم من كل ذلك، فإن ما تحصّل لحدّ الآن، بفعل التراكم النسبي لهذه الـ«تجارب» الروائية في الهنا والآن، قد استطاع أن يحقق بعض المؤشرات الإيجابية في بورصة الكتابة الروائية، إما من خلال تفجير بعض الأشكال السردية، وتشطيرها من الداخل (مثلما حصل مع الكتابة السيرية مثلاً)، عن طريق تعبئة جنباتها الهشة بأحزمة من التخييل تارة، ومن القصاصات التي تراوح بين مدونة التاريخ، ورصد تدفق اليومي العابر وغيرهما؛ وإما من خلال مزج الكتابة الواقعية بمحاليل استيهامية وحلمية وهذيانية جنونية وشعرية استبطانية، مضاف إليها بعض المقادير الأخرى من مركب التهجين والبارودية والمفارقة الساخرة وغيرها؛ وإما من خلال الكتابة المنذورة للحفر الاركيولوجي في الذاكرة الجماعية، أو الانشغال بالبحث عن الأصول، أو السفر داخل فضاءات بعض المدن والقرى والقبائل... الخ.

(6)

وبعد كل هذا، هل نطمئن الى هذه الحصيلة الضئيلة، ونكتفي اليوم بشرب نخب النصر، لما تحقق عندنا من «تجارب جديدة»، بمنأى عن أي ارتياب، أو حتى توجس ممكن؟ بمعنى أوضح: هل بمقدورنا الحديث عن بعض المعالم الإستراتيجية في الكتابة الروائية الجديدة، التي تأخذ بعين الاعتبار البعدَ المحلي لهذه التجربة (ماضياً وآنياً وآتياً)، في اتجاه صوغ أجوبة إبداعية محتملة، بشأن أسئلة الكتابة من جهة، وأسئلة المجتمع الذي ننتمي إليه من جهة أخرى، بوعي جمالي متجدِّد؟ والى أي حدّ يمكن أن نتحدث عن جمالية روائية جديدة ومتجدِّدة، ولا يسند هذا المشروع في ربوع مجتمعنا الضارب في الأمية، والمتكلس اجتماعياً، والتقليدي ثقافياً، والمحافظ والنكوصي والمنتكس سياسياً، إستراتيجية ثقافية كبرى تطال كافة الحقول المعرفية الممكنة، لدراسة الإنسان والمجتمع معاً، ويكون بمقدورها إن هي تحققتْ بالفعل، أن ترفد الفعل الإبداعي بكافة مظاهره؟

إن المتأمل في مدونة الرواية المغربية المسكونة بهاجس التجديد، سوف يلاحظ من دون شك، غياب الانسجام من حيث أسئلة التاريخ والمجتمع، في تساوق مع طرح أسئلة الكتابة، لدى مجمل الكُتاب المنتمين لقطيع الرواية الجديدة، وهو ما جعل النصوص الإبداعية المميزة حقاً عندنا، مجرد «تجارب» فردية موسومة بطابع المغامرة والندرة، وذلك لعمري ما

يشكَل مأزق التجديد عندنا، بالضبط. ذلك أن أسئلة الكتابة كانت الى عهد قريب، تُطرح من خارج دائرة أسئلة المجتمع والتاريخ، الشيء الذي ساهم في غربة وغرابة سؤال التجديد. وهو مأزق ظل يطأ بظله الثقيل على جسد الكتابة، حتى في الحالات التي أفلح بعض الكتاب ضمنها، في رفد سؤال الكتابة ببعض أسئلة التحول المجتمعي.

لقد أدرك بعض الروائيين المغاربة اليوم، بأن روايتنا التي تشكو لحظاتها التأسيسية من بعض الخانات الفارغة والحلقات المفقودة، لا ينبغي لها أن تراهن على مجرد التجريب التكنو - أدبي وحسب، إن هي أرادت تحقيق النقلة المتوقعة، وإنما عليها أن تناوس ضمن مسعى التحديث، المعارض مبدئياً لجمالية تمثيل الواقع وتصويره بشكل محتمل، بين أسئلة الكتابة من جهة، وأسئلة المعرفة التخييلية المسكونة بإكراهات التاريخ وتحولات المجتمع، من جهة أخرى. إلا أن هذا الورش المفتوح الآن في الرواية المغربية، تتحداه مجموعة من المعضلات، أسرد بعضها على شكل أسئلة:

1) سؤال اللغة (وهو في العمق سؤال الثقافة والهوية الممكنة): ويمكن أن أصوغ بعض تجلياته فيما يلي: كيف نستطيع أن نفلق شعرة اللغة روائياً، في مجتمع يعيش تعدداً لغوياً غير مهادن، يحرس توابثه عسسٌ غلاظ شداد، بعضهم يلبس العمامة والجلباب، وبعضهم البرنوس و«الخيدوسْ»، وبعضهم البدلة العصرية، وبعضهم الآخر أحذية رياضية، من نوع السكيتشرز، والنايكه، والكاتيربيلار؟!

2) سؤال الإبداع (وهو في العمق سؤال الذات في تقاطع فعلها الحرّ، مع إكراه المجتمع): ويمكن صوغ إشكاله كالتالي: بين المطالبة بالتراكم التاريخي من خلال آلية الاسترجاع، (وهي أطروحة المدافعين عن أبوة المهدورة للرواية المغربية)، وبين أطروحة المنافحين عن التجسير والاستباق الزمني، (وهي ما يراهن عليه بعض الحداثيين التجريبيين، المسكونين بكتابة مستقبلية)، كيف يجدد الروائي فنه، الذي لا «تاريخ» له على المستوى المحلي، من دون القفز على أسئلة الماضي والحاضر والمستقبل، وهي بقدر ما هي أسئلة الكتابة، هي أسئلة المجتمع أيضاً؟!

3) سؤال الأدب عموماً، في عصر الشاشات (وهو سؤال تتشاجن ضمن عقدته المركزية مجموعة من الأسئلة الأخرى، التي يتصل بعضها بجدوى الأدب المغاير والمغامر، في مجتمع تسوده أمية مركَبة، وتستبد بأفراده ثقافة استهلاكية منشدة الى الشاشة، أو علكة العيون le chewing-gum des yeux، مثلما يسميها إيغناسيو راموني)[2]. وفي هذا الصدد بالذات، تعاد مطارحة أسئلة القراءة، بتساوق مع أسئلة «مقروئية» النص الروائي الطليعي ذاته، وهو ما يشكل أحد مآزق التجديد الروائي عامة. وبناء على ذلك، تتناسل هنا مجموعة من الأسئلة، أكتفي بسرد أهمها، مثلما أراه. وهو: كيف يمكن لنا أن نكتب رواية تكون ممتعة، بقدر ما هي متمنعة، قريبة من الوضع الإنساني في تجليه المحلي، وامتداده الكوني، بقدر ما هي طليعية؟

(7)

تلكم أيها الصديقات والأصدقاء، بعض الانشغالات الفكرية والأدبية العامة، التي تقود قراءتي لمتن الرواية المغربية الجديدة، وتؤطر من ثمة خطوي الناشئ في ممشى تجريبها الكتابي، أنقلها إليكم الآن لنتداول بصدد رجع صداها، في أفق البحث عن الخط توجيهي الهادي، الذي يتمنى كل واحد منّا بصدق أن يقوده الى تحقيق ممكنات الرواية المغربية الجديدة، في ورش أعتبر أن أشغاله مازالت مفتوحة، على جميع التجارب والاحتمالات!

الهوامش:

(1) عبد الرحيم العلام: سؤال الحداثة في الرواية المغربية، دار أفريقيا الشرق، 1999.

(2) أنظر: Ignacio Ramonet, le chewing-gum des yeux. ed. Alain Moreau 1980

أصوات روائية مغربية جديدة في الألفية الثالثة:

بحث في الخصائص

عبد الرحيم العلام

يمكن القول بداية بأن ثمة أمورا كثيرة قد تغيرت في المشهد الروائي الجديد مع بداية الألفية الجديدة، وذلك بحدوث طفرة روائية وتراكمية جديدة، وخصوصا على مستوى ظهور جيل جديد من كتاب الرواية في المغرب، في انحدارهم من أعمار مختلفة، وإن تبين أن بوادر تكون هذا الجيل كانت قد بدأت، كما هو الحال في الأقطار المغاربية الأخرى، منذ تسعينيات القرن الماضي، التي شهدت بدورها ظهور أسماء روائية جديدة، ما زال بعضها يثري التراكم الروائي إلى اليوم، إلى جانب الأجيال الأولى من الروائيين المؤسسين. لكن ما يهمنا نحن، هنا، هو تتبع مسار هذه الأصوات الروائية الجديدة التي ظهرت مع بداية الألفية الجديدة، في تزامن أيضا مع ظهور موجة جديدة من كتاب الرواية في العالم العربي.

لقد ظلت الهيمنة على المشهد الروائي بالمغرب، وإلى وقت قريب، للأجيال الأولى من الروائيين، ممن يواصل معظمهم الكتابة إلى اليوم، والإضافة إلى التراكم الروائي العام وتطويره، بنصوصهم الروائية المتزايدة، وقد أضحت اليوم تنتمي إلى ما يسمى ب «الأعمال الكاملة»، مما يشي بحدوث تحول في طبيعة التراكم الروائي الذي شيده الرعيل الأول من الروائيين المغاربة.

من ثم، يمكن أن نزعم أنه منذ العقد التسعيني من القرن الماضي، بدأت تظهر في الأفق ملامح بداية جديدة لكتابة روائية «جديدة» في المغرب، مافتئت تزداد ترسخا وامتدادا مع بداية الألفية الجديدة، شأنها في ذلك شأن بدايات روائية جديدة في أقطار عربية أخرى (رواية التسعينيات في مصر مثلا، بما أحدثته من تحول، ومن تطوير في جمالية الرواية المصرية، وفي ثيماتها وقضاياها).

وما يبرر هذا القول بالنسبة للمغرب، حدوث طفرة جديدة ومتواترة في الإنتاج الروائي الجديد، منذ تسعينيات القرن الماضي، في تنوع أشكاله وثيماته ودلالاته، بما هي بداية وجدت في التراكم الروائي المتزايد، على امتداد سنوات العقد الجديد من الألفية الثالثة، امتدادا وإضافة جديدين لها، وهو ما يزكي، إلى حد ما، مشروعية القول بارتسام ملامح انعطافة جديدة في مسار الرواية المغربية، وخصوصا تلك المكتوبة باللغتين العربية والفرنسية، يساهم فيها روائيون وروائيات على حد سواء، وقد اتسعت دائرة انتمائهم، الجغرافي والوجداني والزمني، في انحدارهم من المراكز والأقاليم والأطراف (من شمال المغرب وشرقه وغربه وجنوبه ووسطه وصحرائه).

وإذا كنا قد اخترنا تناول بعض إفرازات هذه الانعطافة الروائية الجديدة، كما تتبلور في المغرب مع بداية الألفية الثالثة، فلكون هذه البداية قد

حملت لنا معها مؤشرات جديدة على مدى حدوث تحول في وعي روائيي وروائيات هذه المرحلة الجديدة، بالتحولات الفنية والجمالية التي طالت كتابة الرواية في العالم برمته، الأمر الذي تكشف عنه بعض نصوص هؤلاء الروائيين الذين ينحدرون من فئات عمرية مختلفة، من حيث توفر نصوصهم الأولى على قدر عال من النضج والتركيب الفني والمتعة الجمالية والبصرية والنفسية والتعبيرية، وتلك خاصية تميز العقد التسعيني من القرن الماضي أيضا، هذا الذي مهد لظهور كتاب رواية جدد، تمكنوا بنصوصهم الروائية الأولى من اختراق مدونة الرواية المغربية المكتوبة بالعربية، قادمين إليها من مجالات تعبيرية وثقافية وأكاديمية مغايرة: من الشعر والقصة القصيرة والتاريخ والفلسفة والقانون والإعلام والنقد الأدبي...

وإذا كانت مجموعة من الأصوات الروائية الجديدة قد تخطت اليوم عتبة النص الروائي الأول، وقد غدت متسلحة بوعي نظري متطور، يسند كتاباتها، ويدعم امتداد نصوصها وثيماتها في دائرة التخييل، والتخييل الذاتي، والواقع، والتاريخ القديم والحديث، والذاكرة والمجتمع، فإن بداية الألفية الجديدة قد شهدت بدورها ظهور نصوص روائية جديدة، تمكن بعضها من أن يلفت إليه نظر القراء وتعليقات النقاد، منذ لحظة صدورها، وهي تحديدا لكل من: بهاء الطود وكمال الخمليشي وفاتحة مرشيد وزهرة المنصوري وأحمد الكبيري ومحمد أنقار ومصطفى الغتيري، وغيرهم، من غير أن نزعم الإحاطة الشاملة بمجموع أسئلة وثيمات هذه النصوص الجديدة، ولا كون الأسماء المشار إليها هي الأفضل من مجموع الأصوات الروائية التي ظهرت مع بداية هذه الألفية الجديدة.

هكذا إذن، تمكنت الأصوات الروائية الجديدة من مواصلة رحلة كتابة الرواية، والإضافة إلى تراكمها العام، في ظل ظروف تاريخية وسياسية وثقافية مغايرة، تتسم في عمومها بحدوث انفتاح ملحوظ في مجال الحريات العامة، بما فيها حرية التعبير والرأي والتفكير، وفي مجال تقنيات التواصل والانترنيت والنشر، واتساع دائرة الإقبال على كتابة الرواية في عالم اليوم، إلى جانب تزايد عدد الكتاب المغاربة، ممن انعطفوا نحو الرواية، قادمين إليها من مجالات واهتمامات مختلفة: من المحاماة والتدريس والجمارك والقانون والاتصال والإعلام والإدارة والشؤون الدينية، كما انعطف آخرون نحو الرواية، بعد أن انشغلوا لفترة باهتمامات أدبية وتعبيرية مركزية: مثل الشعر والقصة والنقد الأدبي والمسرح..

من هذا المنطلق، إذن، ارتأينا البحث في تجربة هذه الأصوات الروائية الجديدة في المغرب، رغم محدودية انتشارها، ومحدودية تراكمها النصي، انطلاقا من المعطيات التالية:

ظهور أسماء روائيين جدد في الساحة الأدبية بالمغرب، من غير أن تكون الكتابة الأدبية عموما غريبة عن بعضهم؛

توفر تراكم روائي لا بأس به إلى حد الآن، من شأنه أن يسمح بالبحث في تجربة هذه الأصوات الروائية الجديدة، في تزايدها، وفي اتساع دائرة انتشارها في الداخل والخارج؛

غياب مواكبة نقدية واسعة لنصوص هذه الأصوات الروائية الجديدة، مع استثناءات قليلة جدا، بحيث مازال تسليط الضوء يقع على الأسماء المكرسة إعلاميا ونقديا، مما يستدعي إيلاء اهتمام مواز لنصوصها، في تكونها وتطورها النسبيين؛

ظهور أصوات روائية تراهن على التأني في الكتابة، بشكل مكنها من أن تحفر لنفسها موقعا خاصا، وحضورا لافتا في المشهد الروائي بالمغرب، في مقابل استعجال أصوات أخرى للظهور والانتشار، فجاءت نصوصها مهرولة وضعيفة فنيا.

واللافت للنظر، أيضا، في نصوص هذه الأصوات الروائية الجديدة، كونها لم تأت جميعها ذات نفس روائي قصير، مثلما هو الشأن بالنسبة لنصوص روائيي الجيل الجديد في مصر مثلا، ممن تتميز نصوصهم الروائية بنفسها القصير نسبيا، مع استثناءات قليلة

جدا؛ وهو دليل آخر على أن هذه الأصوات الروائية الجديدة في المغرب لم تشكل بعد توجها إبداعيا جديدا ومختلفا، لا على مستوى البناء الروائي، ولا على مستوى الثيمات المطروقة، ولا حتى على مستوى النفس الروائي، المتباين من نص لآخر.

وتجدر الإشارة، إلى أن ما نسميه بالأصوات الروائية الجديدة في المغرب لا يعني حتما انتماء هذه الأصوات إلى فئة الروائيين الشباب تحديدا، بل هي أصوات تنحدر من فئات عمرية متباينة، في إقبالها، وفي وقت واحد، على كتابة الرواية، ويوجد من بينهم عدد مهم من الروائيين ممن لم يتجاوزوا بعد عتبة روايتهم الأولى...

كما يوجد من بين هذه الأصوات الروائية الجديدة من نشر أكثر من رواية، منذ بداية الألفية الجديدة: كمال الخمليشي، محمد أمنصور، بهاء الطود، جلول قاسمي، حفيظة الحر، نور الدين وحيد، زهرة المنصوري، أحمد الكبيري، محمد غرناط، محمد أنقار، مصطفى لغتيري، نور الدين محقق، فاتحة مرشيد..فضلا عن أن أصغر روائي مغربي ظهر مع بداية الألفية الجديدة، هو «عبد العزيز الراشدي»، من مواليد عام 1978، أما أكبرهم سنا، فهو «بهاء الطود»، من مواليد عام 1946.

وفي مقابل استمرار غربة معظم نصوص الأصوات الروائية الجديدة في المغرب خارجيا، فإن بعضها ما فتئ يحظى ببعض التقدير والاهتمام النقدي العربي، مما يؤكد، في مستوى آخر، على جانب من الاعتراف النسبي بتلك الأصوات وبنصوصها، وبحضورها وامتدادها الجديدين في المشهد الروائي العام، داخل المغرب وخارجه، على الأقل من خلال المؤشرات الموضوعية التالية:

انفراد بعض نصوص هذه الأصوات الروائية الجديدة باهتمام بعض النقاد المغاربة والعرب: «البعيدون» لبهاء الطود، و«المصري» لمحمد أنقار، و«لحظات لا غير» لفاتحة مرشيد. كما أن بعض تلك النصوص قد تخطى اليوم حاجز الطبعة الأولى..

حضور بعض نصوص هذه التجربة، من خلال سلسلة «الكتاب الأول»، التي تشرف عليها وزارة الثقافة بالمغرب، في نشرها لمجموعة من الروايات الجديدة، مما يضفي عليها مشروعية القراءة والتقييم الأولي لها، والاعتراف القبلي بها، قبل نشرها، ولو أنها مازالت قليلة جدا؛

حصول بعض نصوصها الجديدة على جوائز للإبداع الأدبي، سواء تلك التي تمنحها الدولة «جائزة المغرب للكتاب»، أو منظمات ثقافية «جائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب»، أو دور نشر محلية (دار الحرف)، أو «جائزة الشارقة للإبداع الأدبي». كذلك هو الشأن بالنسبة لروايات مغربية جديدة، مكتوبة بلغات أجنبية، كالفرنسية والإسبانية؛

اهتمام بعض دور النشر العربية، ذات الحضور والانتشار الواسعين، بنشر بعض نصوص روائي هذه التجربة الروائية الجديدة بالمغرب: دار الهلال- المركز الثقافي العربي- أفريقيا الشرق- دائرة الإعلام والثقافة بالشارقة- دار الآداب- دار أزمنة..، مما ساهم في انتشار بعضها عربيا.

وبالإمكان حصر أهم خصائص الكتابة الروائية ومكوناتها لدى الأصوات الروائية الجديدة في المغرب، منذ بداية الألفية الثالثة، فيما يلي:

اهتمامها اللافت بشعرنة لغة الكتابة؛

انشغالها المتزايد باستيحاء المكون التاريخي والسيرذاتي والعجائبي والأسطوري؛

انشغالها بتذويت الكتابة والسرد؛

حرصها المتزايد على تضمين المرجع السيرذاتي في المحكي الروائي؛

انفتاحها على ثيمات وقضايا متنوعة وغير مطروقة من قبل؛

استحواذها لفضاءات روائية داخلية وخارجية: المدينة، القرية، الصحراء، الفضاءات المنجمية، أوروبا، الأطراف الهامشية، البحر..؛

تنويعها في المغايرات الروائية التي انفتحت عليها بكثافة: رواية السيرة الذاتية، رواية الاعتقال السياسي، الرواية العمالية، رواية الهجرة، رواية الصحراء، الرواية النسائية، رواية القرية، رواية

المدينة، الرواية السياسية، الرواية الشطارية...،

مواكبتها لبعض القضايا الاجتماعية والسياسية والدينية الراهنة، كالبطالة والإرهاب والهجرة السرية والاعتقال السياسي والاغتصاب..؛

رفعها من إيقاع الجرأة وحدتها في السرد، وفي التعبير عن الحالات الشعورية والنفسية والإنسانية، وفي تصوير المواقف والأوضاع والمشاهد الروائية؛

مواصلتها الكتابة في موضوعات كلاسيكية، لكن بمنظورات مختلفة: الذات، الجنس، الجسد، الحب، الضياع، الهوية، الاغتراب، التلاقح بين الشرق والغرب..؛

هيمنة مكون «الأنا»، في بعض نصوصها الروائية، بشكل نرجسي كبير ومؤثر ومبالغ فيه أحيانا؛

اهتمامها بصوغ سؤال الكتابة في الرواية، سواء من خلال محاورة الكتابة لذاتها، أو من خلال محاورتها للمرجع الروائي الكلاسيكي: نجيب محفوظ، الطيب صالح، إميل زولا، نصوص الرواية الأمريكولاتينية؛

إيلاؤها اهتماما لافتا بالحكاية، إلى جانب الاهتمام بتجريب أشكال روائية مختلفة، من خلال حرصها المتزايد على إقامة علائق جدلية وحوارية مع عدد من الفنون والأجناس والسجلات الأدبية والتعبيرية، المكتوبة والمرئية والمسموعة والشفوية، بما يجعل تلك النصوص الروائية تتغذى تخييليا من حياة نصوص وأشكال وثقافات ومعارف وتقنيات عديدة.

ويمكن القول بأن أهم خاصية تطبع الكتابة لدى هذه الأصوات الروائية الجديدة في المغرب، خلافا لنفس التجربة في مصر مثلا، هي خاصية «التشظي». فهذه الأصوات الروائية الجديدة في المغرب لم تأت استجابة لتيار إيديولوجي سائد، أو لحساسية إبداعية جديدة، أفرزتهما المرحلة، خصوصا وأنها أصوات تنتمي، كما سبقت الإشارة، إلى أعمار متباينة، وتنحدر من اهتمامات ثقافية ومهنية مختلفة، وتتحكم في إقبالها على كتابة الرواية عوامل واشتراطات متباينة، مما جعل «تشظيها»، على مستوى أوضاعها الاعتبارية، ينعكس حتما على «تشظي» تصورها للكتابة الروائية، وعدم تجانسه، دون الارتكان أو الاحتكام إلى معطى نظري وإبداعي خاص، هو الذي يؤطر هذه التجربة الروائية الجديدة، ويوجه تصورها للكتابة الروائية عموما، وهو ما يجعل من هذه الأصوات اليوم مجرد «امتداد» فقط (لكنه أساسي بطبيعة الحال) للتجارب الروائية السابقة عليها، بما هو امتداد في الأزمنة الإبداعية، وفي التراكم الروائي العام.

كما أن تزايد التراكم الروائي لدى الأصوات الجديدة، سنة بعد أخرى، موازاة مع نشاط ظاهرة النشر على نفقة الكاتب، قد لا يعني وضعها جميعا في خانة واحدة، فقط لمجرد انتمائها إلى نفس المرحلة الزمنية التي أفرزتها، أو لانتمائها إلى جيل يؤمها ويؤطرها، حيث إن معظم نصوصها تبقى جد محتشمة، في استسهالها المفرط لكتابة الرواية، كما هو الشأن عند «روائيي» الموجة الجديدة في أقطار عربية أخرى، كالسعودية مثلا، الأمر الذي يجعل تحقق تراكم روائي جديد بالمغرب يبقى مسألة نسبية جدا، خصوصا وأن هذه الأصوات الروائية الجديدة لم تعلن بعد عن فرضياتها في الكتابة، بعد أن اجتذبتها الرواية نحو إغرائها الماكر والفاتن.

غير أن تشظي هذه الأصوات الروائية الجديدة، لا يلغي توفر خصائص مشتركة فيما بين نصوصها، وخصوصا من حيث اهتمامها المتزايد والمهيمن، بصوغ أسئلة «الذات» أساسا، في بحثها المتلاحق عن هويتها المتشظية، وسط عالم متشظ ومهزوز القيم هو أيضا، مما يجعلنا نقر بوجود روابط بين مجموعة من نصوص هذه الأصوات الروائية، من زاوية قيام الرغبة والجرأة لدى بعضها على تعرية الواقع واختراقه لأجل تجاوزه، سواء عبر السخرية والتهكم منه، أو عبر مزجه بالغرائبي، والاحتفاء بالذات وجروحها وانكساراتها، والتصالح مع الجسد، والاهتمام بالهامشي والجمالي والحسي، وإن بدا أن ثمة تفاوتا كبيرا على مستوى القيمة الفنية واللحظات الجمالية الفارقة بين نص وآخر،

وفي درجة المعرفة والتمثل والبحث والاستيحاء لهذه الثيمة أو تلك، وأيضا على مستوى زاويا الرؤية إلى هذه القضية أو تلك، وهو ما يكشف لنا بالفعل عن نصوص روائية جديدة، تتجاوز هشاشة التجربة، كما انتصرت لها نصوص أخرى.

هكذا، إذن، يصبح من الصعوبة الحديث عن قطيعة «معرفية» أو «سردية»، بتعبير صبري حافظ، بين نصوص هذه الأصوات الروائية الجديدة وروايات الأجيال السابقة، ولا الحديث عن جماليات سردية لافتة تميز هذه النصوص الجديدة دون غيرها، بقدر ما يمكن الحديث، في المقابل، عن خاصية «الامتداد» في الكتابة، أي امتداد نصوص جديدة فيما سبقها من نصوص الأجيال السابقة. ومن هنا، علينا تلقي هذه النصوص الروائية الجديدة في امتدادها، ف «القطائع ليست بالضرورة تجاوزات، لكنها مسارات محتومة ومشروعة»، على حد تعبير خالد زكري، خصوصا وأن هذه الأصوات الجديدة لم تعبر بعد، بشكل واضح ومباشر، عن الخلفية الفكرية، ولا عن التصورات الجمالية والنظرية التي توجهها، وتؤطر طبيعة رؤيتها إلى الكتابة والعالم، كما أنها لم تصدر إلى حد الآن أية بيانات أدبية، تكشف فيها عن ردود فعلها تجاه السائد من الروايات الراسخة التي كتبها الأسلاف، مما يصعب معه اعتبار هذه الأصوات الجديدة ظاهرة أدبية، أو موجة، أو تيارا...

واللافت للنظر فيما يتعلق بظاهرة الأصوات الجديدة التي تكتب الرواية في المغرب بالعربية، كونها توازيها أصوات روائية جديدة تكتب الرواية أيضا بالفرنسية والإسبانية والهولندية، في تفاوت أعمار هؤلاء الروائيين والروائيات، حيث يوجد من بينهم من بدأ الرواية في سن متأخرة (محمد لفتاح وسعاد بهشار وسعيد الجديدي)، إلى جانب روائيين آخرين ينحدرون، هم أيضا، من أعمار متفاوتة، ممن يكتبون الرواية اليوم باللغة الفرنسية تحديدا: رجاء بنشمسي، بثينة عزامي الطويل، عبد الله الطايع، ياسمين الشامي الكتاني، ثورية أولهري، سهام بنشقرون، وسواهم. وقد جاءت نصوصهم الروائية الأولى مطبوعة، هي أيضا، بحس جمالي لافت، انطلاقا مما تكشف عنه من أسئلة، ومما تلامسه من قضايا وثيمات، حول الذات والهوية الفردية والجنس والسياسة والذاكرة والتمزق والاعتقال السياسي والمثلية الجنسية والرغبة في التحرر.

قضايا وأسئلة مهيمنة في روايات الأصوات الروائية الجديدة في المغرب

بالعودة إلى التراكم الروائي الذي حققته هذه الأصوات الروائية الجديدة، يمكن القول إن الطابع الغالب على موضوعات نصوصها الروائية الأولى، يندرج بشكل عام في صلب قضايا المجتمع المغربي، بما شهده من تحولات بنيوية وسلوكية مؤثرة، ساهم في تحريكها بروز أشكال جديدة للتطرف الاقتصادي والديني، وتفشي الفساد والنهب والرشوة والقهر الاجتماعي، وانهيار القيم، وتزايد الشعور بالإحباط لدى فئة الشباب، وتفاقم البطالة لدى قاعدة عريضة من خريجي الجامعات والمعاهد، وتنامي وهم الحلم بالفردوس المفقود، مع ما يوزاي ذلك كله من حدوث انفتاح ملحوظ في مجال الحريات العامة، وإن كانت بوادر ذلك قد بدأت تلوح في الأفق، منذ العقد الأخير من القرن الماضي...

ساهمت تلك التحولات الطارئة في المجتمع في توليد أسئلة مقلقة، لها علاقة بقضايا وثيمات مهيمنة ومتشابكة فيما بينها، وتشكل حلقة وصل بين عدد من نصوص هذه الأصوات الجديدة، وتتبأر أساسا حول: الذات والهوية والآخر والبطالة والهجرة وحقوق الإنسان والإرهاب والاغتراب والعزلة والاعتقال السياسي والقهر الاجتماعي والنفسي والجنس والحب والجسد والذاكرة وتغير القيم والتحرر وسؤال الكتابة والمدينة والقرية، وذلك بشكل يضفي على مجموعة من تلك النصوص الروائية الأولى نكهة إبداعية خاصة، بعد أن تزايد الاهتمام بهذه الثيمات، وبغيرها، بمثل تزايد الاهتمام برصد الأحداث الصغيرة والهامشية، والتفاصيل الفردية والنفسية، وإعادة ترتيب العلاقات في المجتمع، وغيرها من الأسئلة والانشغالات والقضايا

الموازية، تلك التي طفت مجددا على السطح، فشكلت هاجسا مهيمنا لدى هذه الأصوات الجديدة، على إثر التحولات التي طالت مجتمعاتنا العربية، من قبيل أسئلة: الحب والحرية والجنس والاغتصاب والجسد...

وهو ما يدفعنا إلى القول بأن هذه التجربة الروائية الجديدة قد تأثرت، إلى حد ما، بأشكال الحياة الجديدة في المجتمع الذي ترصده، بما في ذلك ملاحقتها لمختلف التغيرات التي أصابت مجتمعاتنا العربية، سواء في طرائق تفكيرها، أو في تفسخ قيمها وهويتها، أو في ظواهرها الاجتماعية والسياسية والثقافية، أو أيضا في متغيراتها المعرفية والتقنية والاستهلاكية، مما مكن مجموعة من نصوص هذه التجربة الروائية الجديدة من النفاذ، بشكل أو بآخر، إلى مناطق جديدة وغير مطروقة بهذا الشكل الجديد الذي تفاعلت معه نصوص هذا الجيل العربي الجديد من الروائيين، وخصوصا فئة الشباب منهم.

وبالإمكان التوقف عند بعض النصوص الروائية الأولى، في انتمائها إلى سنوات الألفية الجديدة، في محاولة للاقتراب من طبيعة انشغالات كتابها، وقد اختاروا الرواية فضاء للكتابة والتعبير، وفي محاولة أيضا لاستجلاء جانب من الثيمات والقضايا والأسئلة التي جاءت هذه النصوص محملة بها، ومهووسة بتمثلها وببنائها، تخييليا وسرديا.

الأنا والآخر: الاغتراب والتباس العلاقة

من بين الروايات الأولى التي جاءت مبشرة بحدوث نقلة جديدة في مجال كتابة الرواية في المغرب، في بداية الألفية الثالثة، رواية «البعيدون» لبهاء الطود (الصادرة في طبعة أولى عن روايات الهلال، القاهرة 2001، وفي طبعة ثانية بطنجة في العام نفسه، صدرت له أيضا رواية ثانية بعنوان «أبو حيان في طنجة» عن منشورات مرسم بالرباط، 2009). وتبدو رواية «البعيدون» للوهلة الأولى ممتلئة بخبرة كاتبها في القراءة، وبتجاربه وأسفاره في الحياة، وفي الأمكنة والوجود، وبموهبته اللافتة وحسه الفني، شأنها في ذلك شأن روايته الثانية، هو القادم إلى الرواية من محاولات لم يكتب لها أن تستمر مع كتابة الخاطرة والقصة القصيرة، وهو اليوم يمتهن المحاماة بمدينة طنجة.

صدرت رواية «البعيدون»، محملة بقدر كبير من المتعة في الحكي والجمالية في الشكل، مما قوى تفاؤلنا لحظتها، بعد بعض تجارب التسعينيات الناجحة، بمستقبل الرواية المغربية المكتوبة بالعربية، وبحدوث انتعاشة جديدة في مسارها التطوري والجمالي العام.

لقد اختارت رواية «البعيدون»، منذ البداية، الاحتفاء بعالم الموسيقى والرقص والحب والجمال والمتعة والرسم والشراب والذكريات والفرح، في مقابل عالم يعج بالفقد والموت والاغتراب والمنفى والاختفاء والضياع. ويتم تركيب ذلك في هذه الرواية عبر استثمار فضاءات متداخلة فيما بينها، حضاريا وتاريخيا ونفسيا: اسبانيا - المغرب- هولندا- انجلترا، في محاولة من السارد، ومن الشخصية الرئيسة (إدريس) في الرواية، إعادة صوغ سؤال العلاقة الملتبسة بين الأنا والآخر، في صورتها التاريخية والسياسية والنفسية المعقدة. وتلعب المرأة (المسيحية واليهودية) دورا كبيرا ومؤثرا في توجيه الحكي وتنويع ثيماته الصغرى، وفي تشبيكها وتلغيزها أيضا، أمام قيام رغبة جامحة لدى (إدريس) في التحرر والانعتاق، وفي امتلاك أجساد جديدة، وخوض تجارب الحب والجنس مع نساء من هنا وهناك، من إسبانيا وهولندا وفرنسا وانجلترا، عبر فتح جديد وغزو للآخر، غزو جنسي هذه المرة، ربما شعورا منه بإمكانية استرداد ما ضاع منه (تاريخيا)، وهو بذلك إنما يجسد من جديد «مقولة الاغتراب» في صورة بطل إشكالي، يصبو إلى الارتقاء إلى مستوى الإنسان الكلي المتجاوز لذاته ولمجتمعه. ذلك وضع، تمكنت معه هذه الرواية من المزاوجة، إلى حد ما، بين موقفين يطبعان فيها علاقة الأنا بالآخر: موقف يتميز ب «النظرة السمحة المتفتحة

والموضوعية والإنسانية تجاه الأنا»، وموقف «يصنف العرب والمسلمين في خانة العدو -المتخلف –الإرهابي -المتوحش»، وإن كانت هذه الرواية تنتصر، في الأخير، لموقف شوفيني تختصره عودة البطل (إدريس) إلى مسقط رأسه بالمغرب، حيث لقي حتفه وقد جرفته سيل الوادي بمدينة القصر الكبير.

استعادة المدينة روائيا

بعد بداية قديمة لمحمد أنقار مع كتابة القصة القصيرة في ستينيات القرن الماضي، لم يكتب لها أن تستمر إلا مع بداية التسعينيات، حيث صدرت له ثلاث مجموعات قصصية، ينعطف هذا الكاتب فجأة نحو كتابة الرواية، ليفاجئنا بإصدار روايته الأولى، اختار لها عنوانا دالا وموحيا «المصري» (صدرت في طبعة أولى بالقاهرة عن سلسلة روايات الهلال، عام 2003، وفي طبعة ثانية بالرباط عن سلسلة (روايات الزمن)، كما صدرت له، عام2007، روايته الثانية بعنوان «باريو مالقه»، في طبعتين، هو المعروف أيضا بدراساته حول الرواية وأدب الطفل والصورة في الرواية، إلى جانب إنجازه لبعض الترجمات.

وتكمن أهمية رواية «المصري»، في توفرها على خصائص تميزها، كما تميز طرائق كتابتها وسردها، سواء على مستوى فكرة الرواية وموضوعها، أو على مستوى طريقة تناولها له: موضوع كتابة رواية عن مدينة (تطوان) الواقعة شمال المغرب.

غير أنه رغم كلاسيكية الكتابة روائيا عن «المدينة»، فإن الكاتب محمد أنقار، إلى جانب روائيين آخرين ظهروا أخيرا فقط، قد أضفى عليها طابعا جماليا ودلاليا مختلفا، انطلاقا من كون رواية «المصري» تراهن، منذ البداية، على إعادة كتابة عتاقة مدينة مغربية وأصالتها، من خلال التفكير في سؤال الكتابة الروائية تحديدا، باعتباره يشكل، في هذه الرواية، هاجسا مركزيا ومهيمنا ومتناسلا، على امتداد البناءين السردي والحكائي، وتحديدا عبر لجوء الروائي، ومن خلاله السارد، إلى استيحاء تجربة نجيب محفوظ في بعض رواياته عن مدينة (القاهرة)، بما هي روايات أعجب بها السارد- الشخصية الرئيسة (أحمد الساحلي) في رواية «المصري»، كما أعجب بشخصياتها الروائية، وبحيواتها ومصائرها، وهي تقلدها في أوضاع مشابهة ومقارنة، وفي حالات تجسد افتتان السارد بروايات نجيب محفوظ، وخصوصا فيما يتعلق بطرائق الكتابة والوصف والتصوير...

من ثم، يراهن السارد أحمد الساحلي على امتداد الرواية، على تمثل كل تلك الخصائص، في محاولة منه كتابة رواية عن مدينة (تطوان)، على غرار مدينة (القاهرة) في روايات نجيب محفوظ. غير أن هذه المحاكاة، في أبعادها ومكوناتها المختلفة، كانت تواجه دائما بنوع من الفشل الذريع، في اعتقاد السارد وليس القارئ، بالنظر إلى تعذر وصول أحمد الساحلي إلى كنه مدينته (تطوان)، ومن ثم صعوبة استيحائه لأجوائها وحاراتها ومعالمها العتيقة، وتمثل حكايات شخوصها، وإن بدا، في نهاية الأمر، فشلا للتمويه فقط، في رواية نجحت في النفاذ إلى عمق مدينة عريقة، انطلاقا من إحساس عميق بالمكان، ومن افتتان واحتفاء بليغين به، بحيث تصبح الكتابة الروائية عند نجيب محفوظ بمثابة المرجع والنموذج بالنسبة للسارد- الكاتب الضمني في رواية (المصري)، هذا الذي ما فتئ يعترف بامتلاك نجيب محفوظ لكفاءة ومقدرة في الكتابة بتلك الطريقة عن مدينة (القاهرة)، وعن حاراتها وأزقتها ومقاهيمها وشخصياتها وخباياها وأسرارها.

ومثل هذا الاحتفاء أيضا بالمكان، جاءت الرواية الثانية للكاتب «باريو مالقه»، محملة به، وبهواجسه أيضا، كتلك التي رافقت السارد أحمد الساحلي في الرواية الأولى، على اعتبار أن رواية «باريو مالقه» تكمل بناء مشروع الكتابة عن ذلك المكان الذي كان، أيام فترة الحماية الأجنبية وبعدها بقليل، مستوحية في ذلك حالات الرعب التي تجتاح حارة شعبية في الضاحية الغربية لمدينة الكاتب (تطوان)، بما يكتنفها من أوضاع اجتماعية قاسية، ومن لحظات ومشاهد، يتداخل في تشكلها الحب وصعوبة العيش،

والمآسي التي طالت ساكنة تلك الحارة الشعبية وشخوصها، بشكل يقول معه بهاء طاهر، واصفا شعوره إزاء هذه الرواية، بأنه أمام عمل ملحمي كبير...

تفاصيل اليومي وصدمة العودة إلى المنبع

في الرواية الأولى «مصابيح مطفأة»، (مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 2004) للروائي أحمد الكبيري، القادم إلى الرواية من محاولات شعرية، ومن دراسة القانون والعمل في مجال الاتصالات، نتتبع تفاصيل حكاية عودة مهزومة للسارد من فرنسا إلى مدينة (وزان) الواقعة بالأطراف، مسقط رأس السارد ومدينة طفولته وأحلامه المتشظية، وذلك بعد حياة امتدت لخمسة عشرة سنة بفرنسا، وبعد تجربة فاشلة في الزواج هناك من «إيزابيل»، حيث يتناسل الحكي، بعد ذلك، حول رحلة عودة مضادة إلى المنبع، وقد غدا فضاء غريبا عنه، بعد كل ما تعرضت له معالمه وأمكنته من انطفاء، وما طال شخوصه من تهميش وإقصاء. وهي أيضا عودة إلى الذات، عبر الغوص في تفاصيل الذكريات وعالم الطفولة والأحلام الجميلة، مرورا بعدد من الأمكنة التي عبرها السارد، في طريق عودته إلى مدينته، باعتبارها أمكنة تعكس جوانب من التحولات والتناقضات والسلوكات والظواهر الطارئة في مجتمعنا اليوم: المخدرات، البطالة، الدعارة، الجنون، الانحراف، التمزق؛ غير أنها عودة أيضا لاكتشاف زمن جديد، ومكان متحول في الذاكرة، بتفاصيله وجزئياته الدقيقة، ولاكتشاف حياة رتيبة، يعشش فيها البؤس والفقر والجهل والحرمان والعبث، إلى حد الجريمة والموت والشعور بتوقف نبض الحياة، وبصدمة العودة، ومعها صدمة الواقع الجديد.

وهي الثيمة نفسها التي ستستعيدها رواية أحمد الكبيري الثانية «مقابر مشتعلة»، (مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 2007)، ثلاث سنوات بعد ذلك، باعتبارها امتدادا للرواية الأولى، من زاوية رؤية جديدة للواقع، هي أكثر اتساعا من سابقتها، حيث تنفتح الرواية على عوالم أخرى، «علاقة ساكنة مدينة وزان بالجالية اليهودية بالمدينة نفسها، واستعادة شخصية «إيزابيل»، وقضايا أخرى فرضتها المرحلة، كالإرهاب والأحداث الدامية التي عرفتها مدينة الدار البيضاء عام 2006.

القهر الاجتماعي والصراع من أجل البقاء

في رواية «سيرة للعتمة والجنون» لجلول قاسمي، نلج عالما تخييليا مغايرا لما اعتادته الرواية المغربية من قبل، من زاوية استيحائها لثيمة جديدة تتمحور حول رصد وضعية عمال المناجم في المغرب الشرقي، هناك حيث تتواجد بعض مناجم الفحم الحجري والحديد، في صراعهم المرير، وفي نضالاتهم وإضراباتهم، ضد أساليب الاستغلال التي يفرضها المسؤولون على المناجم، وهو موضوع تلقفته أيضا بعض النصوص الروائية الأولى لكتابها، من قبيل: روايات محمد بنعلي وسعدية اسلايلي بالعربية)، ورواية «تل الورق» لعلي تزلكاد بالفرنسية، وهي الرواية الفائزة بجائزة أطلس لعام 2007، التي تمنحها السفارة الفرنسية بالمغرب..

تستوحي رواية جلول قاسمي ثيمة القهر الاجتماعي، في تلويناتها المختلفة، وفي تمظهراتها الاجتماعية والاقتصادية والنفسية، وفي ارتباط حالاتها بمصير عمال منجم الفحم الحجري بمدينة (جرادة)، وخصوصا بعد إغلاق المنجم. ويتم التعبير عن ذلك بلغة سوداوية قاتمة، وبتقنيات سردية متنوعة، تعتمد التوثيق والوصف والتصوير والسخرية، بغاية تصوير ما يتعرض له عمال المنجم من أنواع المعاناة وشظف العيش، أمام الضغط النفسي والجسدي الذي يمارسه المكان على الإنسان في الرواية وفي واقعها، وأمام قساوة الفقر وشدة البؤس وانسداد الآفاق...

وهي أيضا الثيمة التي تشغل الفضاء الحكائي والدلالي لرواية جلول قاسمي الثانية «سوانح الصمت والسراب»، في رصدها لموضوع «البطالة» المفضية إلى الهجرة السرية، والتي تدفع بالشخوص إلى الهروب

من حالات الضياع والحزن والعجز والقهر والتهميش والخيبة، ومن فقر المكان وقفره، ومن قساوة الطبيعة، نحو البحث عن كينونة جديدة وأوهام وأحلام مؤجلة، لتنتهي رحلة العذاب بين أيدي سماسرة السراب، فالاعتقال، ثم المحاكمة. ويتم التعبير عن ذلك كله في هذه الرواية، بأسلوب، يتداخل فيه ما هو واقعي بما هو حلمي، وما هو فانطاستيكي بما هو ساخر ومفارق، بغاية نقد الواقع والسخرية من الحياة، ومن عبثيتها.

الحب واستعادة الذات بواسطة الكتابة

من بين الأصوات الروائية النسائية الجديدة التي شدت إليها الأنظار في الأونة الأخيرة في المغرب، الشاعرة والروائية فاتحة مرشيد، في روايتها الأولى «لحظات لا غير» (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت 2006، صدرت لها عن المركز نفسه روايتها الثانية «مخالب المتعة» عام 2008)، هي القادمة إلى الرواية من الشعر، ولها فيه بعض المجموعات الشعرية الناجحة، ومن الطب أيضا، حيث تعمل طبيبة أطفال بمدينة الدار البيضاء.

تحكي رواية «لحظات لا غير» عبر لحظات متعة واسترخاء، حكاية مريض (الشاعر وحيد الكامل) وطبيبة نفسانية (أسماء غريب)، بما يحف هذه الحكاية من أبعاد إنسانية، في سبرها لأغوار النفس البشرية، من خلال حكاية شخصية وحيد الكامل، الذي يعاني الاكتئاب ويحاول الانتحار، ليجد نفسه أمام رحلة بحث عن ذاته، التي سيعثر عليها في كتابة الشعر، بعد تجارب فاشلة في الحب والجنس والزواج، حيث تمكنت طبيبته (الدكتورة أسماء) من إعادته إلى توزانه النفسي، وإلى عالم الكتابة، ومن ثم إلى عمق الحياة، وقد أدرك كل واحد منهما معنى الحياة، ومعنى الحب، بعد أن وقعا معا في حب كليهما للآخر، كما وقعا في شباكه، وقد استعادا معا روحيهما واشتبكا بحقيقتهما، عبر اللجوء إلى الكتابة والاحتماء بالحلم، وعبر تحقق الامتلاء العاطفي والجنسي...

وتشكل «الكتابة» أيضا في هذه الرواية مدخلا أساسيا لهاتين الشخصيتين للارتواء، وصوغ الأسئلة والأجوبة المحرمة، ومعانقة الحياة، والتحليق في سماوات الحرية والمتعة واللذة ومقاومة الموت، وقد ظهرت كل واحدة من هاتين الشخصيتين، في الأخير، في وضعية تصالح مع جسدها...

الاعتقال السياسي واستعادة الذاكرة

ارتبطت مجموعة من النصوص الروائية المغربية الأولى لأصحابها بكتابة الاعتقال السياسي، سواء من خلال بعض التجارب الذاتية والمباشرة، السابقة مع الاعتقال والسجن، في إطار كتابة السيرة السجنية بشكل خاص، أو عبر تجارب غيرية، ساهمت المرأة الكاتبة -إلى جانب الرجل- في استيحائها روائيا وتخييليا وشعريا، من خلال ولوج واستكناه عوالم الاعتقال السياسي والسجن والتعذيب والمعاناة، وهي نصوص لكل من: فاطنة البيه وحليمة زين العابدين وخديجة مروازي وزهرة رميج...

وتعتبر الرواية الأولى «أخاديد الأسوار» (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت 2007) للقاصة زهرة رميج واحدة من تلك الروايات النسائية التي استوحت التجربة السجنية، عبر اختيارها موضوع «الاعتقال السياسي» منطلقا لها في كتابة الرواية، بعد تجربة ناضجة وممتدة مع الترجمة، ومع كتابة القصة القصيرة، من خلال مجموعتين قصصيتين، لفتتا إليهما الأنظار بمجرد صدورهما.

وإذا كان موضوع «الاعتقال السياسي» اليوم، يشكل ثيمة مهيمنة وبؤرية في عدد وافر من النصوص الروائية والسيرذاتية، والحوارات والشهادات والمذكرات واليوميات، الصادرة في المغرب، وخارجه، فيبدو هذا الموضوع في رواية زهرة رميج متشظيا، في تشابكه وفي تداخله مع ثيمات وأحداث وفضاءات ووقائع أخرى موازية، تاريخية واجتماعية وسياسية وثقافية، وفي تلونه بسجلات وخطابات وأجناس تعبيرية صغرى متخللة، ولمحات شعرية جذابة، وهو ما يجعل من هذه الرواية مجالا حكائيا

خصبا لتجسيد جانب من الصراع الذاتي والنفسي مع الماضي، والصراع بين الحياة والموت، عبر استعادة الساردة – الشخصية الرئيسة لملامح محددة من ذلك الماضي، في صورة جرح لم يندمل، وفي صورة أحداث ووقائع مرت، وأيضا في صورة زوجها المعتقل السياسي المتوفى، بشكل تبدو معه هذه الرواية على قدر وافر من النضج والجمالية.

الصحراء وترسيخ البعد الإنساني في الرواية

بالرغم من الموقع الخاص الذي تحتله (الصحراء) في حضارة المغرب وتاريخه وجغرافية، وفي قضيته السياسية، فإن استيحاءها روائيا، وكتابتها تخييليا، لم يحظ بعد بالنصيب المرتجى من الاهتمام والرصد اللازمين، وإن اهتم أحد الروائيين الأوربيين (لوكليزيو)، إلى جانب أحد الروائيين المغاربة الذي يكتب بالفرنسية (موحى صواك)، باستيحاء «الصحراء»، وتمثلها في بعض نصوصهما الروائية.

ويمكن أن نزعم بأن رواية «بدو على الحافة» للروائي الشاب عبد العزيز الراشدي (الصادرة عن دائرة الإعلام والثقافة بالشارقة عام 2006، والحائزة على جائزة الإبداع بالشارقة، دورة 2005)، تعتبر، على حد علمي، أول نص روائي كتبه مغربي بالعربية عن الصحراء، مستوحيا فيه «الصحراء»، باعتبارها ثيمة مهيمنة، كما هو الحال في مجموعتيه القصصيتين: «طفولة ضفدع» و«زقاق الموتى».

تستوحي رواية «بدو على الحافة» عالم قرية في الصحراء في الجنوب الشرقي للمغرب، وحياة سكانها من البدو وصراعاتهم، كما تحكي عن أوهام غرباء جاؤوا إلى القرية بحثا عن كنز، وتتخذ الرواية من سؤال الكتابة أيضا (كتابة الرواية)، ومن تناسل الحكايات وتداخلها في الرواية، ومن تكثيف السرد وتقطيره، ومن تلوين شخصية السارد وتنويع حضوره في الرواية، ومن شعرنة اللغة، مجالا تخييليا خصبا للتعبير عن لحظات إنسانية عميقة، تقع على تخوم الواقع والخيال والحلم، بشكل يبدو فيه تأثر الكاتب جليا بعوالم ألف ليلة وليلة والسير الشعبية والرواية الأمريكولاتينية، بما يجعلها رواية أولى لكاتبها تعد بالشيء الكثير من كاتبها، وخصوصا في حال مواصلته الحفر في تخوم هذا الفضاء (أي الصحراء)، الغني بحكاياته وبمتخيله الخصب وبقضاياه الإنسانية المغايرة.

محاولة في التركيب

على هذا النحو، إذن، يكشف لنا المتن الروائي المغربي الجديد، على مستوى النماذج النصية الروائية التي توقفنا عندها في هذه القراءة، عن جانب لافت من الثراء التخييلي والتعبيري الذي يميز كتابة الرواية الجديدة في المغرب، على مستوى الخصائص الكتابية والتعبيرية المميزة لمجموعة من الأصوات الروائية الجديدة التي ظهرت في المغرب، في السنوات الأخيرة، وأيضا عن بعض مكونات نصوصها الروائية، وثيماتها وأسئلتها وقضاياها التي تمثلتها تلك النصوص، بأشكال ومستويات تعبيرية متباينة من نص لآخر، وإن كانت تلك النصوص أحيانا تلتقي عند استعادتها لبعض الثيمات والعناصر الروائية، في مكرورية طرحها، كتوتر العلاقة بين المرأة والرجل، وفشل تجارب الحب والجنس أو توقفها، أمام تسارع إيقاع الحياة وتعقدها. ويتم توظيف ذلك واستثماره روائيا، انطلاقا من موهبة وكفاءة روائية لافتة لدى هذه الأصوات الروائية الجديدة، وأيضا انطلاقا من حس وعمق جمالي مكثف ومتطور في نصوصها، وقد اخترقت دائرة المراكز لتحتفي بالهوامش وبتفاصيل الشخوص.

ومن بين أهم الخصائص المميزة أيضا لنصوص بعض هذه الأصوات الجديدة، اهتمامها المتزايد باستعادة مكون الحكاية لروحه، ولحضوره التخييلي، ولثيماته الروائية، في تعدد أبعادها وتغير دلالاتها وتنوع أساليب التعبير عنها، وفي دقة تفاصيلها وتشابك صورها وتقنياتها، وفي امتداد نفسها الروائي، دون أن تتأثر هذه الأصوات الروائية الجديدة

بمسألة قصر النفس الذي يؤطر كتاباتها القصصية، والتي كان بعض هؤلاء القاصين والقاصات يمارسونها وينشغلون بهمومها -ومازالوا يضيفون إلى تراكمها القصصي المتنامي- قبل أن يجذبهم سحر الرواية، وما زالوا يضيفون إلى تراكمها المتنامي. ولا غرابة في ذلك، مادام أن مجموعة من هذه النصوص الروائية الجديدة، وقد بدت اليوم متجاوزة لهشاشة التجربة التي تطبع نصوصا روائية أخرى محايثة لها، كان بعضها في العمق يحاور مرجعيات روائية «كلاسيكية»، في بعدها التداولي الكوني، وفي اكتمالها، وأيضا في امتداد تأثيرها في الأجيال المتعاقبة، هنا أو هناك، وفي نصوصها الجديدة، مما يجعل منها اليوم نصوصا مفتوحة على العالم، وعلى مواكبة تحولاته المتسارعة...

التخييل الذاتي

هوية المفهوم ومفارقاته

محمد الداهي

مازال مفهوم التخييل الذاتي، منذ أن أثبته جورج دوبروفكسي(Serge Doubrovsky) على ظهر مؤلفه الابن/ الخيوط (-Fils 1977) إلى حدود الآن، يثير جدلا واسعا في الأوساط الأدبية والنقدية، ويستأثر باهتمام الناس على اختلاف مشاربهم وتخصصاتهم. وهذا ما جعله، رغم اعتياصه وزنبقيته، يصبح من المفاهيم الأكثر تداولا واستعمالا في الصحف والمجلات والمواقع الالكترونية سعيا إلى وسم كتابة تند عن الممارسة الساذجة للسيرة الذاتية.

سأنطلق، بداية، من بعض التعاريف للتخييل الذاتي توخيا لاستنتاج ما تتضمنه من عناصر مشتركة، ثم نحلل بعض العينات المستجيبة لمعايير التخييل الذاتي التي بإمكانها أن تسهم في تجنيس المفهوم عوض أن يظل نمطا مفترضا للقراءة.

1-التعاريف(1):

- معجم لاروس الصغير: سيرة ذاتية تستعير أشكالها السيرذاتية من التخييل.

-طوماس كليرك (Thomas clerc): سرد يتشخص كما لو كان تخييلا لكنه يكون مخترقا من لدن آثار سيرذاتية مختلفة.

-سيرج دبروفسكي: ينفلت منا معنى الحياة بشكل من الأشكال، لذا ينبغي إعادة خلقه في الكتابة. هذا ما أسميه بالتخييل الذاتي.

-سباستيان أوبيي (Sébastien Hubier): إن استعمال ضمير المتكلم يسعف على ضمان تماسك الاستيهامات، والأحلام المستبدة، والصور الفوضوية، والاستعارات المدهشة والأحاسيس الغريبة.

-فانسون كلونا (Vincent Colonna): التخييل الذاتي عمل أدبي يمكن الكاتب من اختلاق لنفسه شخصية ووجودا دون أن ينسلخ عن هويته الحقيقية (اسمه الحقيقي).

يمكن أن نستخلص من هذه التعاريف ما يلي:

أ-نلاحظ أن كل واحد يستعمل المفهوم وفق منظوره الخاص وحسب ما يلائم مبتغاه. وفي هذا الصدد نورد قولا لفانسون كلونا: «بما أن الأمر لا يتعلق بجنس مقنن وشكل بسيط وإنما بمجموعة من الممارسات المتقاربة وبشكل معقد؛ فكل واحد يجانب الصواب، ويفهم «جزءا» يسيرا من التخييل الذاتي وحلقة من زوبعة كبيرة توحي له بأشياء كثيرة»(2).

ب-يعتبر التخييل الذاتي مشروعا ذاتيا يؤلف بين التخييلي والسيرذاتي. وهذا ما يدعم التمييز بين السيرة الذاتية الواقعية والسيرة الذاتية التخييلية. تكون الأحداث في الأولى قابلة للتذكر والتحقق من صدقيتها ودقتها. في حين تكون في الثانية مختلقة ومجانبة للحقيقة.

ج- تكون السيرة الذاتية وفية للسجل المرجعي (الالتزام الصريح، الصدق، الحقيقة الساذجة، تطابق الهويات السردية). أما التخييل الذاتي

فينزاح عن الواقع، ويعيد تشخيصه بطريقة خيالية، ويتمرد على مواضعات الميثاق السيرذاتي (الالتزام المصطنع، تزييف الحقائق المعيشة، إضفاء التخييل على التجربة الذاتية، عدم تطابق الهويات السيرذاتية وإن كانت الشخصية الرئيسة والكاتب يحملان الاسم نفسه).

د- يتيح التخييل الذاتي للكاتب إمكانات واسعة للتعبير عن استيهاماته ، وإيقاظ مشاعره المغفية من مرقدها، واستحضار أحلامه المحبطة. وهذا ما يدعم الميثاق الاستيهامي(La pacte fantasmatique) الذي يكشف عن « الحقيقة الداخلية» في منأى عن أية مراقبة ذاتية أو وصاية خارجية.

2 -عينات من التخييل الذاتي:

1-2 -دليل العنفوان لعبد القادر الشاوي(3):

أ-رغم افتراش عبد القادر الشاوي مَدر النقد، فلقد تقصد عدم إثبات أي مؤشر على غرة الغلاف يجلي انتساب المؤلف إلى جنس أدبي ما. فهل استهدف من هذا الصنيع تحطيم الحدود الوهمية التي تأسر النص في خانات مقننة أم تفويض مهمة التصنيف أو التجنيس إلى قراء مفترضين؟ ضمن هذا السياق نورد قولتين نقديتين تجنسان النص وفق معايير محددة. يقول محمد برادة: « ليست **دليل العنفوان** إذن سيرة ذاتية بالمعنى المألوف لأن شكلها وتقنيتها المركبة يكشفان عن علاقة معقدة بين ذاكرة السارد وسجل الأحداث المعيشة التي تعاقبت عليه في فترة من حياته..نعتبر **دليل العنفوان** سيرة تخييلية تستوحي أحداثا عاشها السارد-الكاتب في مرحلة من عمره. ولكن، وهو يحاورها وينسج منها مناخا وشخوصا وفضاء، يضع مسافة بينه وبينها ويبرز شكوكه في صحة بعض ما رواه، ويقر بالإضافات و الحذوفات التي يقتضيها تأليف الكلام وإعادة تكوين التجربة على أساس من وعي التحولات الحاصلة في الذات وداخل المجتمع»(4). ويؤكد عبد الحميد عقار ما يلي: « **دليل العنفوان** نص سيرذاتي. شخصية السارد فيه تتماهى كلية مع شخص المؤلف، وضمير المتكلم يهيمن في تصريف الكلام وتوجيهه.. وحتى عندما يكون الآخرون هم مصدر التلفظ يظل السارد-المؤلف في موقع البؤرة: إليه يوجه الكلام، وبسببه وعنه يقال، هو ذات الكلام وموضوعه في آن واحد، وهو من يقوم في البدء والمنتهى بوظيفتي التنظيم والتأويل.. والظاهرة اللافتة للنظر في سياق هذا الانزياح **لدليل العنفوان** عن الميثاق السيرذاتي المألوف هي المتصلة ببناء السرد وبخصائص لغة الخطاب فيه. فالنص يخرق الدقة الكرنولوجية المفترضة في أي سيرة ذاتية ويكسر خطية الزمن تبعا لذلك»(5). من خلال هاتين القولتين يتضح أن نص **دليل العنفوان** ينزاح عن المواضعات السيرْذاتية المتعارف عليها، ولم يتقيد بالسجل المرجعي لأن الكاتب أضفى طابع التخييل عليه ، واستسلم ل« تداعيات مبتذلة» لتزييف الحقائق، ورتق الذكريات الوهمية، ومعاودة النظر في الماضي الشخصي في ضوء سياقات تداولية جديدة، وتحويل الواقع المستعاد إلى سيرة تخييلية.

فبقدر ما نتوغل في النص تنحل الخيوط التي ينسج بها عبد القادر الشاوي عوالمه التخييلية، ويكون منها فسيفساء تجاربه الذاتية. يعيد الكاتب بناء ما عاشه من أحداث بتلقائية، لكنه ينتقي، بتلطف وحذق، المشاهد الأكثر دلالة، و يقتنص اللحظات الهاربة التي تكشف عن عنفوان الذات ومرحها من جهة، وعن معاناتها من محن الحياة ودواعي الدهر من جهة أخرى . وبما أن الماضي المفقود والهارب قد استحال إلى ذكريات مفتتة ومتشظية، فإن استحضاره من جديد لا بد أن يتسم بنفحات الحاضر وقبساته، ويتغذى بما طرأ على الواقع من تبدلات جوهرية، ويفضي إلى تعايش وتساكن الأزمنة المختلفة وإقامة علاقات بين الأحلام والهواجس المنفلتة من عقالها و بين الاستيهامات المكبوتة والتطلعات المحبطة. وما زاد من تعتيم الماضي والتشويش عليه، والتشكيك في صدقية أحداثه (بالإضافة إلى تعذر استرجاعه على حاله ب«صدق وأمانة»)، لجوء عبد القادر الشاوي إلى ممارسة خداع التشخيص الأدبي،

وإيجاد المعاذير والتعليلات لأحداث سابقة، وتضعيف البنية السردية على نحو يمكن من تنامي الموضوعات المختلفة ، وزرع مرايا نصية متعددة لمعاينة مختلف حالات الذات و وضعاتها، وتنويع ضروب الحذف والنسيان والمراجعة، وتشبيك الفضاءات والأزمنة.

ب-عملت الآثار المموهة (Effets pervers) على فلسفة الأحداث الماضية والنظر إليها من زوايا أخرى، وأسهمت في تحلي النص بالصور الشعرية والأساليب العتيقة والتعابير المتأنقة والمزدانة بألون التحاسين. جعلت هذه السمة الفنية الشاوي يحدث قطيعة مع الطابع التقريري الذي وسم عمله الأول **كان وأخواتها**، ويقيم مسافة نقدية مع الواقع لنقل تجربته الشخصية من مستوى الشهادة إلى مستوى التخييل.

ج- يعطي السارد انطباعا عاما مفاده أن ما يحكيه نابع من ينبوع الصدق. لكنه تعمد توكيد مدى صعوبة فهم الأوهام الإنسانية في نص مواز (ص4)، ووظف عبارات حكائية واصفة (على نحو «طفولة منتقاة مستعارة»، و«قصة مستعارة»، و«استعادة سائبة») لتقويض قواعد الميثاق السيرذاتي، وتمويه التجربة المعيشة، وإضفاء طابع التخييل على الأحداث والوقائع المسترجعة. وهذا ما دعم خدع التشخيص ومناوراته، ووسع الهوة بين الذات وضعفها، وبين صحة الأحداث ونزوات الذاكرة.

د-يقوم السارد ، في السفر الثاني، يقوم السارد بملء الفراغات والثغرات (لما وصل إلى الرباط أغفل ذكر إقامته بمنزل خاله وبفندق المحيط، وتولهه بخديجة، وعلاقاته المتينة برشيد الوداني..)، وبتصحيح بعض الحقائق (أقمت في بداية الشتاء في مسكن متواضع يطل على الجوطية.. تصنع وحذلقة، كأنني كنت أملك حريتي...أنتقل بها في الوهم من المستحيل إلى الممكن..إن هي إلا أكذوبة خضراء» ص64، وبتعليل عدم القدرة على إدراج بعض المحكيات في المسار الحكائي العام (ماذا فعل المأمون بعد رجوعه إلى ملهى صباه بشفشاون؟ ما مصير مصطفى الادريسي الذي رهن مستقبله بوصفه صحافيا لولاية السنوسيين بعد الانقلاب؟)،وبإدماج مقاطع حكائية غير معروفة (زيارة السارد- برفقة والدته وأخته والسي محمد النابة وأخته المترملة وبنتيها ربيعة وخديجة- لضريح مولاي عبد السلام، ووقوعه في شرك حب أمينة، والكشف عن علاقته الحميمة بالحاج الطيب).

هـ-دعم الجانب التخييلي باعتبار الشخوص مبتدعة ووهمية، وتعديل التواريخ، واستحضار الأحلام والاستيهامات، ومساءلة أحداث توارت ثم انقشعت بعد أن تحررت من قبضة النسيان.

و-تعمل الكتابة الجياشة (Ecriture effervescente) على تحطيم المعرفة المطابقة للواقع، و توليد الصور الشعرية المنزاحة عن اللغة المتداولة، و توسيع مجال الحرية لمزج الحقيقة بالخيال وإضفاء تلوينات من السخرية اللاذعة على كل ما هو جدي ومقدس، والارتقاء بالكتابة الشاهدة على التمزق والعذاب والانبهار إلى مستوى تجديد الأشياء والمخلوقات، وابتداع شخصيات ومحكيات وتخييلات، واستجلاء ملامح المسكوت عنه، واستكناه الحقيقة الراسخة في ثنايا الخيال وتضاريسه التيهاء.

2-2 - من قال أنا لعبد القادر الشاوي[6]:

من خلال العنوان يتضح أن عبد القادر الشاوي يشكك في وجود مطابقة بين أناه وذاته، ويهيء القارئ للتعامل مع طرف ثان لا يمت بصلة إلى نفسه إلا من باب الصدفة والاحتمال. ولما نقرأ النص يتضح أن الشاوي يتحدث عن ضعفه (صورته الخادعة Simulacrum) إما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ؛

أ- لم يتحدث الشاوي عن ذاته بطريقة مباشرة إلا في الفصل الأخير مبينا سر انجذابه إلى كتابه « **دليل العنفوان**» (يجد فيه راحته المؤقتة) وإلى الفتاة الشقراء المشرفة على ترتيب زيارات المتوافدين على المصحة لمعاينة حالته الصحية عن كثب، ومعترفا بأنه لم يجن من الحياة الدنيا إلا الإحباطات والخيبات التي صيرته، مع الزمن، عليلا ومصابا بمرض خطير، وداحضا تفسير منار السلمي

لنهاية علاقتهما، ومرهصا بنهايته من جراء إجراء عملية « لم يبق أمامي إلا الموت الزؤام أو الحياة الكريمة، لأنني كنت على مشارف المرحلة الأخيرة التي يستسلم فيها الطبيب الجراح، بكل ارتياح، بدنك المتهالك» ص103.

أما في الفصول الأولى ، علاوة على المقدمة، فقد أشرك السارد أصواتا محتملة لمكاشفة ذاته، ومساعدته على فهم ما غمص واعتاص في حياته، ومحاسبة التجارب السلبية التي اكتنفت ماضيه الشخصي. واضطر إلى توزيع الأصوات المختلفة على النحو الآتي:

أسند كتابة المقدمة إلى صديق حميم (ضعفه أو شبيهه) لإبراز الاعتبارين اللذين تحكما في كتابة المؤلف برمته. يتمثل الاعتبار الأول في كون عبد القادر الشاوي عود قراءه على المغامرات الجميلة. وفي مقدمتها مغامرة سرد جزء من تمزقاته الوجودية بكل اللغات والأحاسيس الممكنة. ويتجلى الاعتبار الثاني في كون عمله يشكل نقدا نابعا من مرارة خاصة في رؤية الأشياء ومقاربتها والتعليق عليها، ومتحللا من جميع القيود المفترضة كأنه يكتب مرثاة وداعه الأخير.

ب-ينطلق عبد القادر الشاوي من تجربة مرض عضال لمساءلة وجوده وتجربته في الحياة. وقد اضطر إلى إشراك أصوات أخرى (أحمد الناصري، منار السلمي، زوار المصحة) لمعاينة ذاته من زوايا ومنظورات مختلفة. فكل صوت يشكل مرآة تعكس جانبا من ذاته (النضال والحب والواجب والاستيهام والصراع بكل أشكاله النفسية والاجتماعية والوجودية). ولما نعيد تركيب شظايا هذه المرايا تبرز بعض إرهاصات حقيقته الداخلية، وتتمثل في خجله وانعزاله وإحجامه وحبه لذاته. وهي تدحض الصورة التي يتوهمها الناس عنه أو توحي لهم بتكبره المصطنع « لم يكن، بالطبع، تكبرا مصطنعا بل هي نفسيته على تلك الحالة من الابتعاد والانكفاء فقط» ص26.

ج-يزاوج الشاوي في عمله بين الواقع والخيال، والذاتي والموضوعي لتوجيه النقد للأوساط التي تناصب العداء للصوت المختلف والمتنوع باعتباره خارج الجماعة، وممارسة النقد الذاتي بكلمات وأحاسيس تستمد نسغها من جراحه وكبواته وآلامه. فهو، لما يسترجع صورا متشظية من حياته تحت وقع تألمه من المرض الذي استبد بجسمه، يعاين التصدعات التي تشق كيانه، وخسائر الأيام التي خلفت آثارها في نفسيته.

د-يتحرر الشاوي من مواضعات الميثاق السيرذاتي لإطلاق العنان لخياله واستيهاماته واستبطاناته، والكشف عن آلامه وأحلامه المحبطة، والصدع بالمشاعر المرهفة التي تنتابه وهو على مشارف توديع الحياة، وتوجيه اللوم لمن يهنأ برحيله المفاجئ. وهو، بهذا الصنيع، يتعامل مع ذاته كما لو كانت شخصية خيالية تتفاعل مع أصوات مفترضة لفهم سر الوجود وعبثيته « هل يصح أن نبقى هكذا إلى ما لا نهاية» ص28، والبحث عن أصول العلة (الجسدية والنفسية) ومستتبعاتها بالنظر إلى مكائد الحياة وتقل أطوارها.

3-2 -مثل صيف لن يتكرر لمحمد برادة(7):

أ-يتضمن نص **مثل صيف لن يتكرر** التباسات قد تؤثر في منزلته داخل خانة جنسية محددة. اختار له الكاتب تعيينا جنسيا (محكيات) معتادا في التقليد الفرنسي لبيان طبيعته وتحديد مقروئيته. ويتصل هذا الجنس عموما بأحداث عاشها الكاتب، لكنه عندما يهم بسردها، يجد نفسه مشدودا إلى رصد تفاصيل الواقع الذي يوجد به. وتتحدد بعض معالم هذا التجنيس في الإهداء الذي خصه الكاتب لمن جمعته به علاقة حميمة بأرض الكنانة، إذ يتبين أن الأمر يتعلق بمحكيات عن مصر. من خلال هذا الصنيع، يتضح أنه تعمد خلق مسافة بينه وبين المحكي، وإثبات أن ما يسرده لا يتعلق بتجربته الشخصية (الانفصال عن الذات)، وإنما يمت بصلة إلى ما يقع في مصر من أحداث تاريخية وتجارب

إنسانية، وما تتميز به من مآثر وبنايات وفنون. وإن تحدث عن ذاته فإنما ليبين أن تجربته هي جزء صغير مما يمكن أن تستوعبه مصر من أحداث كثيرة وتجارب ثرة وحيوات متضاربة.

وفي الكلمة المثبتة على ظهر الغلاف يصرح الكاتب بأن ما يتضمنه النص هو جزء من ذاكرته التي انتسجت خيوطها خلال إقامته في مصر (متابعة دراساته العليا) أو زيارتها بانتظام. وبما أنه يركز على سرد مساره التعليمي والفكري، فحري به أن يصنف عمله ضمن السيرة الذاتية الذهنية. لكن تأرجح العمل بين الرواية (تشخيص وقائع مختلفة تهم مصر) وبين السيرة الذاتية (استرجاع المسار الفكري) يحتم إعادة تصنيفه ضمن التخييل الذاتي (تقاطع الخيالي بالواقعي)(8).

ب- اعتاد كتاب السير الذاتية أن يستعيدوا ذكرياتهم وتجاربهم بضمير المتكلم، وأن يثبتوا أسماءهم جزئيا (الاسم الشخصي أو العائلي أو حرف يحيل إلى واحد منهما) أو كليا (الاسمان معا). وتخرج أعمال كثيرة عن هذه القاعدة، ومن ضمنها **مثل صيف لن يتكرر**. حكى السارد-المؤلف جزءا كبيرا من ذكرياته وتجاربه بضمير الغائب وباسم مستعار. وابتداء من الصفحة 134 انتقل من سرد ذكرياته بضمير الغائب إلى سردها بضمير المتكلم. ومع ذلك يظل القارئ - بحكم انسجام النص واتساقه- متوهما أن حماد هو المسؤول عن هذه الانتقالة النوعية لتجريب صيغة أخرى في استجماع خيوط ماضيه الشخصي . ومن يتابع ما كان ينشره برادة في جريدة **البلاغ المغربي** يعلم أنه كان يوقع مقالاته بالاسم المستعار نفسه. «فالقص بضمير الغائب واللهجة التهكمية والاسم المنتحل كلها تدل على احتياج الكاتب الشديد إلى الانفصال عن ذاته الماضية»(9). فما يتوخاه الكاتب من الابتعاد عن ذاته- بالإضافة إلى النظر إليها من الخارج- هو إيهام القارئ بأنه يتحدث عن شخصية ليست إلا ضربا من ضروب الخيال. وهذا ما يسعف- من بين أشياء أخرى- على فسخ الميثاق السيرذاتي. وإن عاين القارئ تشابها بين الشخصية المستعارة وبين الكاتب، فإنما هو وليد الصدفة والاتفاق لا غير. وقد تنطلي الحيلة على أعداد كبيرة من القراء في حالة ما إذا كان الكاتب غير معروف. فأغلبهم سيتعامل مع الشخصية المستعارة على أنها شخصية خيالية. وبما أن برادة شخصية معروفة، فهم -إبان قراءة العمل -سيعاينون مدى انكسار réfraction كثير من تمفصلات حياته الفكرية بين ثناياه .» إذ السيرة الذاتية تحوي بين دفتيها كل ما سبقها وتفسره وتبرره، وهي إلى ذلك تتويج للأعمال أو للحياة التي قدحت شرارتها» (10).

ج- قبل أن يطمئن السارد-المؤلف لما يراوده بإلحاح، و يسكنه الورق خشية تلاشيه وبهوته، يعمد إلى كتابة ما يتسابق إلى ذاكرته، ثم يضيف إليه ما أغفله، ثم يوشيه بما جادت به مخيلته. وهكذا يتبين أن السارد-المؤلف يحرص على استجماع خيوط الذكريات بدقة وأمانة، ثم يدخل عليها التوشيات الضرورية، ويقدمها في حلة جديدة لإضفاء طابع التخييل عليها، وإحكام تقنيات التمويه والتشخيص المضاد. ورغم حرصه على استدراك الذكريات التي طالها النسيان، فإنه يصعب عليه استرجاعها بتفاصيلها. وتظل أشياء هاربة ومنفلتة منه باستمرار. يمكن أن تطفو على سطح الذاكرة لما تستدعيها ضرورة ما. قد تملأ الثقوب والفرجات، ويعاد ترتيب الذاكرة لما يكتب أصدقاء حماد عن الذكريات المشتركة التي جمعتهم في فترة معينة.

د- اعتمد السارد-المؤلف بشكل كبير على الذاكرة في سرد الوقائع، ورتق الذكريات المتفرقة عبر فضاءات متباعدة، وتخيل أحداث تتلاقح فيها الرغائب والاستيهامات بصيرورة التاريخ العام. وبالمقابل استعان بكتب (وهي المدرجة في آخر المؤلف) لمتح بعض الجوانب المتصلة بتاريخ مصر القديمة. ومع ذلك يجد القارئ صعوبة في تمييز الملفوظ الشخصي من « الملفوظ الأجنبي» أو الفصل بين ما هو حقيقي عما هو وهمي لكونهما مذوبين ومنصهرين في سبيكة متراصة.

4-2 - وليمة الكذب لأمين زاوي(11):

أ- يبدو العنوان المقترح (وليمة الكذب) تحصيل حاصل، بدعوى أن المؤلف، أصلا، ضرب من ضروب الخيال، ومرتعا لتوليد أحداث وهمية ومجانبة للحقيقة في كثير من مفاصلها. وقد توخى الروائي أمين الزاوي من الكذب على ذقون الناس الإتيان بأعذب الكلام سعيا إلى إمالتهم وتشويقهم لتتبع الخيط السردي من البداية إلى النهاية.

ويتضمن العنوان منافرة دلالية تستدعي تعليل إضافة «الكذب» إلى «الوليمة» حتى يستقيم المعنى ويتضح القصد منه. لقد عمد الروائي إلى مجاورة كلمتين متباينتين تركيبيبا (الملموس والمجرد) لتوليد منهما معنى يقتضيه السياق، وهو إمتاع المتلقي وإطرابه. وهكذا يتبين أن الروائي لم يعر اهتماما لطقوس الاحتفال (الزينة والأكل والشراب) وإنما ركز على دورها في خلق جو المتعة والمرح بتناوب المدعوين على سرد محكياتهم. وهكذا، فالسارد مضطر إلى امتحان قدراته الحكائية لجلب اهتمام المتلقين وإمتاعهم بأعذب الكلام وأكثره وقعا في نفوسهم. ومن لا يملك هذه القدرات سيحكم على نفسه بالتهميش وبتحمل دور سلبي يكتفي فيه بالإصغاء والتلقي فقط. في حين يتبارى الأكفاء فيما بينهم لتشنيف مسامع متلقيهم بما جادت به قريحتهم وتحويه جعبتهم من قصص في غاية الإثارة والعجب. وهذا ما يقتضي منهم التدرج من المحكيات الممتعة والجذابة إلى مثيلاتها الأكثر جذبا ومتعة. ويندرج ما يحكيه السارد في هذا الإطار، إذ هو مضطر إلى إعمال قدراته الحكائية ليكون عند حسن ظن متلقيه. ومن خلال القرائن الأولية المثبتة في مناصات المؤلف يتضح مدى مراهنة السارد على السمتين الآتيتين:

-اختلاق الحدث: لا يريد السارد مجاراة الناس في حسهم المشترك، وإنما يسعى إلى مفاجأتهم بمدونات جديدة لم تخطر على بالهم قط، وإلى إمتاعهم بأعذب مروياته المختلقة والمفرقة في الخيال. وهكذا يتصادى ما يزعمه السارد بما كان رائجا عند العرب القدامى «إن أعذب الشعر أكذبه». فكلما كان القول موغلا في الخيال المُجنّح، ومحبوكا من أحداث مفتعلة، كان أكثر عذوبة وروعة.

- البعد الشفهي: يؤكد السارد، في أكثر من مفصل حكائي، دور اللسان الأذرب في السرد أو عجزه وتقاعسه عن مواصلته. وهذا ما يبين أنه يركز على الطابع الشفهي الذي تستدعيه أجواء الوليمة. ولم يتجل هذا الطابع إلا في الهذر والهذيان اللذين كانا يسعفان السارد على الصدع بسرائره عفو الخاطر. ومما جعل دائرة الشفهي تنحسر وتتضاءل رغم كونها رهانا من رهانات السرد، هو إقدام السارد على إعادة النظر فيما سرده مد خلا عليه تعديلات وتحسينات تقتضيها صنعة الكتابة.

ب-يتضح من خلال العنوان والتعيين الجنسي (رواية) أن أمين زاوي راهن على «الكذب» لتبني استراتجية حكائية قوامها إضفاء التخييل على الذات. فبقدر ما نتوغل في قراءة مؤلفه، تتعزز مواطن التقاطع بين الذاتي (منبت نَبعة السارد في قرية نائية ومنسية (نواحي تلمسان)، علاقته بأهله وخاصة بأمه، مساره التعليمي، مغامراته الجنسية، موقفه من المستجدات السياسية داخل الجزائر وخارجها) و التخييلي (مضاجعة خالته، تزوج عمه بأمه، الإغراق في استيهاماته ونزواته الجنسية). وعليه يمكن أن نصنف هذا العمل ضمن التخييل الذاتي. ويمكن أن نجمل ما يدعم ذلك في النقاط الآتية:

- يحكي السارد تجاربه ومغامراته متصرفا في محتوياتها، ومضفيا عليها معطيات جديدة، ومشككا في صحتها. وهذا ما يسهم في تعمق الهوة بين هوية الكاتب وهويتيْ السارد والشخصية الرئيسة، ويعزز مقومات العقد التخييلي (contrat fictionnel).

- يعتمد الروائي على المراسم الاسمية (استبدال الأسماء الحقيقية بأسماء مستعارة) والتخييلية (النزوع إلى الخيال) واللغوية (مطالبة المتلقي بألا يصدقه فيما يحكيه بدعوى أنه مجرد كذب وبهتان)(12).

- وإن حكى السارد يحيل أحيانا على ذكريات

وتجارب من ماضيه الشخصي، فإن القارئ لا يكاد يصدقه من كثرة الافتراء عليه. وهذا ما يجعله حائرا ومترددا بين «هو وليس هو»[13].

ج-ن حكى السارد عن شخصيات أخرى قاسمته تجاربه، فهو يركز على ما تحويه سريرته. « اصْغُوا إلي جيدا حتى النهاية، اتبعوا لساني ويدي إلى قاع الخابية» ص41. ولا يمكن أن نصل إلى كنه ذاته وسبر أعماقه (قاع الخابية) إلا بعد الفراغ من قراءة الرواية بطريقة فاحصة ومتأنية. و رغم أن السارد يقر بكذبه منذ البداية، فهذا لا يمنع من تلفظه بحقائق معينة. وهو، بهذا الصنيع، يختلف عن كاتب السيرة الذاتية الذي يوهم قراءه بأن سرده يمثل الحقيقة بعينها. وفي كلا الحالين تضعنا الكتابة التخييلية أمام مأزق ومفارقة؛ قد نصدق ما هو كذب ونكذب ما هو حقيقي.

5-2 -أخاديد الأسوار لزهرة رميج[14].

أ-قد نجاري مؤقتا المؤلفة في تصنيفها لعملها ضمن الجنس الروائي. لكن بقدر ما نسترسل في قراءة المؤلَف، ينتابنا هذا التردد (هي .. ليست هي). قد نتوهم أحيانا بأن ما تحكيه هو جزء من ماضيها الشخصي الذي تقاسمته مع المسرود له. وتتسع أحيانا أخرى الهوة بين الحقيقة والخيال، أو بين الواقع والحلم. وهذا ما يعلل نسبيا سرَّ وسم مؤلفها بالرواية. لكن يمكن ، في ضوء مؤشرات نصية، أن ندرج المؤلَف ضمن التخييل الذاتي نظرا للاعتبارات الآتية.

ب-حاولت الساردة أن تتجنب ما يثبت هويتها. فهي تتحدث عن نفسها على وجه الإجمال والتعميم، وإن كانت تستحضر، بين الفينة والأخرى، بعضا من مقوماتها الشخصية والمرجعية. ورغم أنها أوردت في النص ما يوحي باسمها الشخصي، فهي قد أضفت عليه طابعا شعريا يلتبس بزهرة / النبات، ويتناغم إيقاعيا مع كلمات أخرى وردت في السياق نفسه على الصيغة عينها« فعلة»: بدرة، قطرة، ومضة. وفي هذا الصدد، لا يمكن للساردة أن تستوعب مشاعر الزهرة إلا في إطار « مثالية رمزية». وهذا ما يبين مدى حرص الساردة على العناية بالزهور ليس لجمالها ونضارتها وأريجها فقط ، وإنما لكونها ، أيضا، تبعث شريطا من الذكريات من مرقدها. كما أنها، من جهة ثانية، تحاول أن تجسد من خلال ذاتها ما تشعر به الأم / الأنثى من أحاسيس مرهفة إزاء أشياء بسيطة وتافهة أحيانا وحيال أخطار محدقة أحيانا أخرى.

ج-إن مواءمة الساردة بين الوظائف المرجعية (دعم الجانب السيرذاتي في النص) والوظائف الانعكاسية (عكس الذات متشظية في مرايا متقابلة) والوظائف الصورية (إنتاج صورة طوبوية عن الذات) جعلها تضفي الخيالي على الواقع، وتعيد مساءلته بأسئلة جديدة، وتعيد النظر في بعض الأحكام الجاهزة والانطباعات السريعة، وتشرع الإمكانات السردية على احتمالات أخرى.

د-إن المؤلَف، على نحو أعمال أخرى تستوحي العينات السيرذاتية، يشكك في الميثاق المرجعي(خطاب الحقيقة)، ويعيد الاعتبار إلى الميثاق التخييلي (خطاب الخيال)[15]. ولا تهم في هذا النوع من الأعمال مدى صدْقيَة الأحداث المحكية ومطابقتها للواقع، وإنما قدرة أصحابها على إعادة تشخيص حيواتهم الشخصية بطريقة فنية، والكشف عن حقائق داخلية«Vérités intérieures»، تجسد طبيعة العلاقة التي ينسجونها مع محيطهم والآخرين، وتُجلّي تطلعاتهم وأحلامهم المحبطة.

ه- بقدر ما تنتج المؤلِّفة هذه الحقيقة (الحقيقة السردية«Vérité narrative»)، تنفصل عن ذاتها محاولةً سبر أغوارها، وإضاءة جوانبها الداجية. كما أنها لا ترغب في الجلوس على كرسي الاعتراف لقول الحقيقة ولا شيء غير الحقيقة، وإنما تسعى إلى التحرر من الرقابة الذاتية لتقول ما يحلو لها وتعيد تأمل أيام قاسية وجميلة لفهم ملابساتها وأبعادها وامتداداتها، ومحاكمة مرحلة مجحفة لا يستطيع « التعويض المالي» أن يطمس ما خلفته من آثار وخيمة وجراح غائرة في نفوس المعتقلين وذويهم على حد سواء.

و- ما يميز مؤلَف «أخاديد الأسوار» عن غيرها من المؤلفات، التي نبشت عن آثار «سنوات الجمر والرصاص» وأسرارها، أن صاحبته راهنت على إعادة تشخيص «التجربة الاستثنائية» التي تقاسمتها مع المسرود له بطريقة فنية يمتزج فيها الخيال بالواقع، وتتقاطع فيها الأبعاد الصوفية والرومانسية والثورية والرمزية. فهي لم تتوخ من مشروعها الحكائي أن تقول الحقيقة و تبوح بأسرارها وتفاصيل حياتها، وإنما سعت إلى الارتقاء به إلى مستوى « المثالية الرمزية» لتشخيص من خلال ذاتها آلام من اكتوى بحرقة التجربة نفسها، ومعاودة مساءلة لحظات هاربة من الماضي لعلها تمسك بتلابيب» حميميتها المفتقدة»، وتهتدي إلى «الطمأنينة المثلى» ، وتجد أعذارا وتعليلات لإخراس « الضجيج» الذي يسكن دواخلها.

6-2 -الضريح لعبد الغني أبو العزم[17]:

أ-صنف عبد الغني أبو العزم مؤلفه ضمن ما يصطلح عليه بالسيرة الذاتية الروائية. وهو، بذلك، توخى الارتقاء به من مستوى الجنس الوضيع (السيء السمعة!) الذي يوصف بأوصاف مستبشعة (على نحو السطحية والبساطة والأنانية والتقريرية) إلى مستوى الأجناس النبيلة (وضمنها الرواية) التي تحظى بقيمة رمزية نظرا لمستواها الأدبي الرفيع [18]. وسعى المؤلف إلى تأكيد مدى تلاحم النظامين الأدبي والمرجعي في مشروع الكتابة عن ذاته. فعلاوة على اضطلاعه باسترجاع وقائع من حياته الشخصية، يستخدم تقنيات الكتابة وألاعيبها للابتعاد عن المرجع وإعادة تمثله بطريقة مغايرة.

يمكن للمؤلف أن يصنف عمله ضمن خانة جنسية معينة. لكن القارئ النبيه قد لا يشاطره الرأي فيعيد تجنيسه وفق تصوره الخاص. ما يحفزنا على إدراج الضريح ضمن التخييل الذاتي هو ما يلي:

-المزاوجة بين الواقعي والتخييلي.

-إضفاء الطابع التخييلي على النظام المرجعي إما بالتشكيك في المعطيات المحيلة إليه أو ممارسة النسيان المتعمد (علاوة على الاستسلام للنسيان الطبيعي)[19] لطمس وقائع معينة أو القفز عليها أو توظيف ألاعيب الكتابة ومكرها للانزياح عن الواقع (على نحو الرمز والخرافة والتضعيف الحكائي والمفارقات الزمنية والتشخيص الأدبي للغة).

-إثبات ما يدعم الميثاق التخييلي ويوسع دائرته و ما يضيق نطاق الميثاق السيرذاتي ويقوض مقوماتها القاعدية (وفي مقدمتها ما يهم وضعية المؤلف).

- نستشف من الكلمة المثبتة على ظهر الغلاف أن المؤلف يشوش على الميثاقين المرجعي والسيرذاتي؛ فهو، من جهة، يستبعد أية مطابقة محتملة مع الواقع (عدم الجرأة على إبراز ما يجري وراء الستار، وتعذر تشخيص الداء، وإنكار حدوث اللذة أو وقوعها، وإعمال التجريد)، ويقوض، من جهة ثانية، المقومات السيرذاتية مركزا على الرؤية الجماعية المشتركة عوض الحياة الشخصية (أي ما يتعلق بالموضوع المطروق)، ومعتنيا بالمشاعر الثاوية في الأعماق (إيثار المرجع الداخلي على المرجع الخارجي)، ومشككا في احتمال حصول مطابقة بينه و السارد/ الشخصية الرئيسة (ما يهم وضعية المؤلف).

- يؤدي الناظم الذاتي وظيفة المكاشفة . وهو ما جعله يتخذ مسافة مع الأحداث المروية لقطع صلته بالطفل الذي كانه، والتنصل من محاسبة النفس وتعنيفها على ما اقترفته في ظروف معينة، وإعمال ذكائه السردي لتمويه الحقائق وملء ثقوب الذاكرة. وهو بهذا الصنيع يدعم الإيديولوجية السيرذاتية المضادة التي تعلي من شأن الأجناس النبيلة، وتمتعض من أي حديث عن الأنا بدعوى النرجيسية والأنانية وجنون العظمة (الأنا - على حد تعبير باسكال Pascal -ممقوت)، وتحفز الإنسان على أن يصبح شيئا آخر غير ذاته[20]. ويضطلع الفاعل الذاتي بوظيفة الانكشاف لإخراج ما ظل مكبوتا في دواخله، ونقل ما وقع له دون خجل أو احتراس أو ارتياب. وهو، على عكس ضعفه، يدافع عن الإيديولوجية السيرذاتية لما لها من قيمة تربوية (استخلاص العبر المناسبة)

وفنية (استنطاق الطوايا بطريقة مجردة).

- إن مرآة الكتابة تتروح بين قول الحقيقة والخداع، وبين وصف المظهر الخارجي واستكناه الحقيقة الباطنية، وبين تعقب الحدث واستجلاء الحالة النفسية. وما يميز هذه المرآة عن غيرها هو قدرتها على إبراز ما يعتور الذات من صراعات وتناقضات واستيهامات ونزوات وتفاعلات داخلية. وهذا ما جعلها تبدو كما لو كانت منفصمة : طرف يحفزها على إزالة الحواجز النفسية وأشكال الرقابة ليكون بوحها شفافا وصادقا. وطرف آخر يحرضها على ممارسة التعتيم والتمويه لرصد «عاطفة الوعي» وهي تشق أبوبا سرية في طوايا الذات لتتشخص من خلالها «الحقيقة الداخلية». وما يدعم الصراع المحتدم بين الطرفين اندغام لنظامين المرجعي والأدبي، وتفاعل الكتابة والحياة، وتداخل الواقعي والتخييلي.

-تصاب الذاكرة أحيانا بأعطاب فتتحول إلى آلة خاملة يتعذر عليها استرجاع أحداث على حالها، وبما كانت تتمتع به من غضارة وتوقد. وهذا ما ينعش خصوبة النسيان، وينمي الخدع السيرذاتية، ويعزز الوهم المرجعي. وعليه يصعب التمييز بين الحقيقي والخيالي. فالحقيقي يكتسي أحيانا لبوسا خياليا، والخيالي يوحي أحيانا أخرى بأنه يمثل عين الحقيقة. وقد اضطر السارد في «الضريح»، حتى يغطي عن عدم فاعلية آلية التذكر، إلى توليد أحداث مما ظل مخزونا في ذاكرته من ذكريات عاشها أو تناقلتها الألسن. ويصعب أن نتحقق من صحتها لكون محكي الطفولة يعتريه غالبا الغموض والالتباس، ولوجود عوائق لغوية ونفسية تحول تشخيص ما حدث على حاله. ورغم أن الكاتب يعي ، في قرارة نفسه، بهذه المفارقات، فهو يقتحم عوالم الكتابة لفهم ذاته التي لا يعرف عنها إلا أشياء قليلة ومتناثرة. فهو يريد من خلال رؤية نفسه في مرايا متقابلة و عوالم مفترضة أن « يخمن الإنسان الذي كانه »[21]. وهذا ما يحفزه على الحفر في دواخله لاستجلاء جغرافيتها السرية، والبحث بين ثناياها عن حقيقته الداخلية التي تتشخص في صور متضاربة، و تتفاعل إيجابا أو سلبا مع حقائق أخرى، وتتصادى داخل مستويات حكائية متباينة ومختلفة.

2-7 -بخور السراب لبشير مفتي[22]:

أ-ينهض النص، وفق ما يوحي به عنوانها، على ثنائية ضدية عميقة : خداع اليومي وعطونته من جهة وحلم المستقبل وطيبوبته من جهة ثانية. يتشح حاضر الجزائر بغلالة سودوية من جراء الترهيب والقتل اللذين تمارساهما الجماعات الإسلامية المتطرفة سعيا إلى زرع البلبلة بين المواطنين وتعتيم آفاق المستقبل. ويرهص السارد برائحة طيبة ستنبعث مستقبلا من مخاض احتراق الجسد الجزائري واكتوائه بحرقة الجمرات خلال عقود من الزمن.

من يحكي النص؟

لا تنكشف لعبة السرد إلا في الصفة 123 إذ سيتضح أن كاتب الرواية (الكاتب الضمني) هو أستاذ جامعي اسمه حداد غادر العاصمة إلى قسنطينة للتدريس بجامعتها. انسحب عن مسرح الأحداث، قبل أن تقتله أيادي الغدر، مسندا دور البطولة إلى سارد آخر، ومكلفا إياه بالنيابة عنه بسرد الأحداث وتنظيم محتوياتها وموادها الحكائية. وفي إحدى الرسائل المتبادلة بينهما يقترح حداد على صديقه بوسم روايته بهذا العنوان « بخور السراب».

أيهما أجدر بالثقة؟ أ هو السارد الأصلي الذي كتب مسودة الرواية أم البطل الخيالي الذي ينقل أطوار القصة باسمه الشخصي؟ ويصبح المحفل السردي أكثر التباسا لما نعلم أن المؤلف الحقيقي اضطر إلى ارتداء قناعين مختلفين لتعميق المسافة الجمالية والأخلاقية والثقافية بينه وبين من يسرد القصة بالقوة أو الفعل.

وقد لجأ المؤلف الحقيقي إلى هذه التقنية للابتعاد عن ذاته ما أمكن، والتعامل معها كما لو كانت طرفا مناقضا له. وبقدر ما يموه ذاته ويتنكر لصورته، يعكس، من حيث لا يدري، عاطفة وعيه

وقانونه الداخلي. « لما يشوه صورته يكشف عن واقع أكثر أهمية وعن النظرة التي يحملها عن ذاته. وعليه لا نبقى في مجال الحقيقة (القصة الحقيقية) وإنما ننتقل إلى مجال المطابقة Authenticité (خطاب طبق الأصل)»(23).

ب- يستحضر السارد أصواتا مختلفة ومتناقضة لإعادة تشخيص حالة الجزائر في منتصف عقد التسعينات. يمثل هو صوت فئة توفق بين البعد الإنساني (الدفاع عن حقوق المحرومين) والميتافزيقي (البحث عن حقيقة متعالية ملونة بأصباغ ذاتية ودينية وصوفية) والأخلاقي (الخبث الجماعي الذي أدى الجميع ثمنه). ويجسد ابن عمه الإنسان العقلاني الذي يعتبر الثقافة والتعليم مدخلين أساسيين لتغيير الذهنية التقليدية ومواجهة أشكال التحجر والوصاية. ويشخص الطاهر سمين المواطنين الذين غُرر بهم للتخلي عن أسرهم ومهنهم للالتحاق بالجماعات المسلحة في الجبال. ويؤدي أحمد صوت السلطة التي تأخذ زمام الأمور بيد من حديد للحفاظ على أمن البلاد وسلامتها وحماية المواطنين العزل. ويتماهي خالد رضوان مع صوت اليسارية الوهمية (الشيوعية) التي تدخل في صراع محتدم مع القيم المتقادمة في المجتمع. ويعبر صالح كبير عن فئة تنكرت، مع مر الزمن، لنضالاتها الثقافية (ظاهريا) والإيديولوجية (باطنيا) المراهنة على إحداث نهضة فكرية ذات بعد تقليدوي traditionnaliste. ويمثل حداد صوت المثقفين الجزائريين الأحرار الذين الحوا على المكوث في الجزائر، عوض التخلي عنها في أوقات حرجة، وهم يترقبون موتهم في أي لحظة.

ظاهريا، يرصد السارد ما يعاينه في الواقع من مؤامرات للارتداد بالجزائر إلى الوراء، صادعا بانتقاداته التي تستمد نسغها من الأبعاد الإنسانية والميتافزيقية والأخلاقية. أما باطنيا، فهو يكشف عن استيهاماته الهاربة ونزواته المنفلتة (البحث عن الطمأنينة المفتقدة، والتمتع بمباهج الحياة، ونقد السلطة ومعانقتها، وقتل الأب وبعثه) من خلال رصد علاقاته بثلة من النساء، وفي مقدمتهن ميعاد التي تستحوذ على قلبه، وتستأثر باهتماماته. لم يكن يعلم، رغم معرفته بأنها متزوجة بصحافي وناشط حقوقي اختفى في ظروف غامضة، بأنه سيكون عرضة للرصد والمراقبة من لدن البوليس توخيا لحمايته من موت محقق، وبأن الصورة الطهرانية التي كان يحملها عن زوجها ستتبدد إثر اضطلاع أحمد (مفتش شرطة) بالكشف عن هويته الحقيقية (انضمامه إلى الجماعات الإسلامية المتطرفة).

ج- يتماهى الروائي جزئيا مع ضعفه الخيالي، ثم سرعان ما يبتعد عنه مسندا له صفات وسمات افتراضية واحتمالية. فهو على عكس حداد ليس أستاذا جامعيا. وهو على نقيض الشخصية الرئيسة ليس محاميا. كما أن مسار حياته يختلف كثيرا عن مساريهما في الحياة. ويمكن أن نجمل ما قصده ،من تضعيف السرد وإقامة الثنائيات السردية،فيما يلي:

- إضفاء مسحات من الخيال على الحقائق المعيشة، وإفراغ الوهمي والحقيقي في سبيكة واحدة يصعب إثرها التمييز بينهما.

-بعث صورة الأب في أشكال متعدد لمساءلة النزوع السلطوي الذي يزيح الصوت المعارض، ويحول الإنسان من حمل وديع إلى ذئب متوحش (حالة الطاهر سمين)، ويؤزم العلاقات بين البشر بحجة أن كل واحد منهم يدعي بأنه مالك الحقيقة (ما يسميه الروائي بالخبث الجماعي والحمق الأعمى ص182).

- الكشف عن حقائق مغفية لتمييز ما كان (تراكم أخطاء كثيرة) عما يجب أن يكون (قبول الأخطاء لكونها تكشف عن الجوانب المظلمة)، وتبين معالم التناقض الوجداني: ما يظهره الراوي من سلوكات تؤشر على انسلاخه عن الهوية العمياء (ما يصطلح عليه عبد الكبير الخطيبي بالاختلاف الوحشي(24)) وما يستضمره من قيم متقادمة تبين عمقه الميتافزيقي.

د- لقد كان من نتائج إيمان السارد بالحلول الميتافزيقية، أن انتهت حياته بالفشل الذريع. فهو -عكس ابن عمه أستاذ المشبع بالفكر الغربي وأستاذ

اللغة الفرنسية في قرية المعزوزية- ظل وفيا لحمل الأمانة التي توارثها عن الأسلاف وتكريس القيم التقليدية لعلها تصلح أعطاب الذاكرة أو تعيد جزءا من ألق الماضي ومجده. وفي هذا الصدد أصر على الاحتفاظ بالكتاب اللغز « كتاب اللاأدرية» و إعادة بناء قبة قبر جده (المعزوز) لتحدي الارهابيين في عقر دارهم. ولولا تدخل ابن عمه في الوقت المناسب لنهيه عن عدم المكوث في القبة لوقع في فخ الإرهابيين الذين يترصدون به لقتله شر قتل. ولما قاموا بإحراق القبة تعبيرا على تحديهم له واستفزاز مشاعره، لم يجد بدا من التخلص من الكتاب اللغز برميه في النار المشتعلة. وقد أراد، بهذا الصنيع، أن يتحرر من كل ما يربطه بذلك العالم الغيبي (الوالد، والعائلة المقدسة، والتربية)، وينفلت مما يضيق عليه العيش أو يحول حياته إلى متاهة تيهاء أو يصرفه عن الاهتمام بالمعيشي والدنيوي. وما زاد من ذر الملح في جراحه الغائرة هو توصله بخبر وفاة حبيبته ميعاد. وبينما هو يشعر بالدوار والفجيعة لهول الحدث سمع صوت رصاص يلعلع خلفه. وفي الوقت الذي التفت ليعرف من القاتل، كانت روحه قد زهقت لينضاف إلى عداد القتلى الذين حصدتهم أيادي الغدر.

هـ- ينتسب النص إلى التخييل الذاتي الفنطاستيكي Autofiction fantastaique الذي يصبح ضعف المؤلف، بمقتضاه، « شخصية خارجة عن المعيار، ومجرد شخصية خيالية لا توحي لأي إنسان بصورة الكاتب. على نقيض الوضعية السيرية لا ينحصر التخييل الذاتي في مطابقة الوجود، إنه ينكره. وهكذا يصبح التباعد بين الحياة والكتابة غير قابل للاختزال»(25). لقد سعى المؤلف الحقيقي، من خلال التقنيات السردية المعتمدة، إلى الكشف عن التجارب التي تقاسمها مع مجايليه الذين استفاقوا على واقع الإرهاب المدمر ، فوجدوا أنفسهم مرغمين على اقتلاع الهموم الميتافزيقية من منابتها، أسوة بابن عم السارد، إن هم أرادوا مواجهة الاتجاهات التقليدوية المتطرفة واستنبات قيم الحداثة والعقلانية.

2-8-«الجمرة الصدئة» لعمر والقاضي:

يتضح من خلال التعيين الجنسي المثبت على غُرة مؤلف « الجمرة الصدئة» أن صاحبه عمر والقاضي(26) ارتأى الانخراط في تجربة إبداعية جديدة تسعفه على التوليف بين البعدَين الروائي والسيرذاتي، والتوفيق بين أحداث مستمدة من الواقع وبين وقائع مسربلة بمسحة من الخيال. ومما يلفت النظر، في هذه التجربة، هو تواري الذات ، في أحايين كثيرة، لمعاينة واستيعاب ما يحدث خارجها، وانسياب السرد في شكل كتل حكائية مستقلة ومكتفية بذاتها، واستخدام لغة شاعرية ومرهفة تسعف على انتقاء الأحداث البارزة، وتكثيفها، وإعادة تشخيصها بطريقة مغايرة.

أ-إيحائية العنوان: يعتبر العنوان جملة خبرية لمبتدأ محذوف تقديره هذه. وعلى مشارف النهاية يكرر المؤلف العنوان بصيغة مشابهة « أنا الجمرة الصدئة ! ص122». وفي هذه العبارة يُستبدل المبتدأ المحذوف « هذه» بمبتدأ موجود « أنا». ورغم تباين المبتدأين فهما يشتركان في الأداء التلفظي (إحالة اسم الإشارة وضمير المتكلم إلى مرجعين خارج النص)، ويتعاونان في توضيح الدلالة وتعزيزها: هذه الجمرة الصدئة هي أنا. وتتضمن العبارة معنى إيحائيا، إذ استُعيرت للجمرة صفة الصدأ التي تعلو الحديد من شدة رطوبة الهواء. والمقصود هو أن الجمرة تفحمت وفقدت، مع مر الزمن، توقدها وتوهجها. ويشبه السارد نفسه بالجمرة الصدئة لأنه أصبح، مع توالي السنين، يحس بأن طاقاته وإمكاناته الداخلية تتراجع مقارنة عما كانت عليه لما كان طفلا أو شابا يقطر حيوية و يشع عنفوانا. وهذا ما جعله يركز على الزمن النفسي للاصغاء إلى الأصداء المتضاربة في أعماقه، وإعادة تركيب وصوغ ذكرياته المنبعثة من مرقدها، وتبيُّن المسارات والتقلبات التي شيدت معالم شخصيته الأساس، ومحاولة فهم حياته بعد محاكمة ضميره (27).

ب-التقطيع الحكائي: كلما توغلنا في قراءة المؤلَف إلا ونتأكد بأن كل فصل يمثل حكاية قائمة

بذاتها. وما يعزز استقلاليتها هو أن عمر والقاضي سبق أن نشر بعضها في الصحف السيارة باعتبارها قصصا أو محكيات قصيرة. ولكنه لما أدرجها في سفر واحد أصبحت تشكل وحدة متماسكة ومتشاكلة لرصد ذاته من خلال تفاعلها مع الأحداث وانفعالها بها سلبا أو إيجابا. وتتشابه الحكايات في تقديم بورتريهات عن شخصيات كان لها أثر عميق في نفس السارد إبان طفولته وشبابه. ومن بين البورتريهات التي ركز عليها السارد نذكر ما يلي:

عاد أبوه إلى قرية «سيطولازار» بعد أن مكث مدة طويلة في مدينة طنجة، وهو ما جعل الأسرة وخاصة والدة السارد قلقة على أحواله ومتذمرة من غيابه الذي زاد عن الحد المسموح به. ولما اقتحم باحة المنزل وجد والده (جد السارد) بالمرصاد لمعاتبته وتعنيفه على طول غيابه. اشتغل والد السارد في الخياطة بإحدى المقاهي ليوفر نقودا لاستنجار بيت في ضاحية الناظور، يقيه من عنت والده وقسوته على إثر تأزم العلاقة بينهما.

يقدم السارد بورتريه عن المديرين اللذين كان يديران شؤون المدرسة التي تقع خارج مدينة الناظور على مقربة من مقر المندوب السامي. أولهما إسباني (ضون أنطونيو) مازال-وإن بلغ من العمر عتيه (ثمانين سنة)- متمتعا بجديته وصرامته وأناقته. وثانيهما مدير مغربي (السي دودوح) ضخم الجثة وثقيل الظل.« يبدو مثل خيمة متحركة ركبت لها عجلات صدئة» ص31. ومن الأمور التي ما زالت طرية في ذاكرة السارد هو تشاجر المديرين وهو ما أحدث حالة استنفار داخل المدرسة.

يتحدث السارد عن مخيم صيفي على شاطئ Marchica بضعة كلمترات شرق مدينة الناظور، مبينا برنامجه وأنشطته، ومعرفا بالمسؤول عنه (ضون ما نويل) وبمساعديه (نزلاء الخيرية)، وكاشفا عن المقالب التي كانت تنطلي على زمرة من النائمين.

يوزع إخناثيو(Ignacio) المشروبات الغازية والكحولية على حانات المدينة. وهو عجوز متباطئ في سيره، وصاحب عربة تجرها دابتان غير متكافئتين وربع قامة. يتخلص من ثيابه الوسخة في الأعياد ليتأنق متأبطا ذراع زوجته، التي كانت ، بدورها، قصيرة القامة، وحريصة على تفقد زوجها في العمل تفاديا لسخرية التلاميذ وشغبهم. فهم كانوا، إبان دخولهم إلى المدرسة أو خروجهم منها، يجدون متعة في ملاحقته وتعقب خطواته بعبارات ساخرة ولاذعة.

من يعرف «العريس» يقر بأنه مصاب بإعاقة تعرضه بين فينة وأخرى لنوبات الصرع، وبأنه عاش فقيرا و مهمشا. ومن لا يعرفه يشيع بأنه ابن من ربح في يناصيب مليلية عدة ملايين. ويسترجع السارد ذكريات من طفولته لبيان تحدي هذا الشخص للإعاقة وتعرضه لسخرية أقرانه.

يتميز الرئيس بقامة طويلة وجسد نحيل ولباس نظيف. اعتاد الناس رؤيته راكضا في الشارع العام. ولما يتوقف هنيهة في المقهى يصدر أوامر ضاغطا على أرقام وهمية في قرص الهاتف، أو يدلي بدلوه في أمور حساسة تهم شؤون المنطقة ، وذلك على نحو تضارب الآراء حول الوجهة التي يُحمل إليها الحديد. كان يصر أمام الملأ أن الحديد المستخرج من مناجم الناظور كان يصدر إلى مدريد.

ج-تعتيم الميثاق السيرذاتي: يشوش السارد على الميثاق السيرذاتي حتى لا يصدقه المتلقي في كل ما يصدر عنه. فهو-علاوة على إيحائه بالجمع بين الروائي والتخييلي في التعيين الجنسي- يحرص على التحدث عن ذاته وأهله من باب التعميم وعلى وجه الإجمال. وهو ما قد يوحي للقارئ بأن ما يقرأه هو مجرد رواية بضمير المتكلم. وما يعزز ذلك هو أن السارد لا يكشف عن اسميه الشخصي والعائلي، ويكتفي باستخدام ضمير المتكلم الذي يظل موضعا «شاغرا ومحالا إليه»[28] يمكن أن يستوعب أية ذات محتملة . ولما يستحضر أفراد أسرته يذكر أسماءهم الشخصية فحسب. ويمكن للقارئ المطلع على حياته الشخصية أن يميز إلى حد ما بين الواقعي والخيالي في ما يقرؤه. ومما يحفز المؤلف على الابتعاد ما أمكن عن البوح بأسرار من ماضيه الشخصي هو تحاشي التوسع

في إبراز مدى انتساب الجد إلى الطبقة الإقطاعية، و تفادي الخوض في قضايا الجنس وما يمت إليها بصلة. فكلما أحس أن حدثا ما يحضه على المكاشفة والمسارّة ، يتحدث عنه باقتضاب شديد أو يلمح إليه بعبارات مغرقة في التجريد (على نحو إثارته لما يجري في ماخور تاويمة أو احتكاكه بعالم المومسات) أو يبتعد صراحة عن ذاته بسرد وقائع تقاسمها مع أقرانه أو يعرف بشخصيات استثنائية تركت بصماتها وآثارها في ذاكرته أو يتجنب لمس قيح الجرح (ص107).

د- شعرية الحكاية: يستخدم الروائي لغة شعرية لوصف حدث ما بطريقة ساخرة أو بيان تأثيره على نفسيته أو إضفاء أبعاد تخييلية عليه بعد أن باعد الزمن بينهما. وخصص الحكاية الأخيرة ذات الطابع الشذري (أحقاف الروح) لتقديم بورتريه عن بناية مطلة على البحر مركزا على حركات النادل الذي أصبح واهنا ومرتخيا من شدة خدمة زبنائه، وإعادة تشكيل ذاته المتشظية عبر الزمن واستيعاب تأملاته بلغة إيحائية مرهفة، وزحزحة الزمن الراكد في أعماقه للتأكد من نضارته أو عقمه ، من برودته أو دفئه ، من عبوره أو سرمديته.

وتشترك الحكايات كلها في رصد الزمن النفسي للسارد وهو يتفاعل تدريجيا مع العالم الخارجي، ويبين ارتداداته وتموجاته واضطراباته في وعيه الباطني. وهكذا يتخذ بعض الفضاءات (سيطولازار وأزغنغن والناظور وبني أنصار ومليلية والبناية والمدرسة والشارع) والشخصيات (الأب والجد والمديران واخناثيو والرئيس والنادل) مطية لإطلاق العنان لأحلامه المحبطة واستيهاماته المغفية، وبيان قدراته على اكتشاف ما يحذق به والتفاعل معه إيجابا أو سلبا. وما يسترعي الانتباه أن الأحداث غفل من التواريخ التي يمكن أن تسعف القارئ على تأطير النص وفق مرحلة تاريخية محددة. ويمكن أن تعتمد أسماء بعض الشخوص أو الإيحاءات اللغوية للاحالة إلى الفترة التاريخية التي كانت فيها المنطقة مستعمرة من لدن الاسبانيين. ولم يكن هم السارد تشخيص هذه المرحلة التاريخية بحذافيرها وإنما إبراز انعكاساتها على نمو ذاته و بلورة طبعه و نحت تضاريس نفسيته. وهذا ما حتم عليه اعتماد تقنيات تيار الوعي (تشذير الحكي وتفتيت اللحظات المسترجعة و الحوار الداخلي والاستبطان) لإعادة تركيب أنساق اللحظات الهاربة، وتبديد غوامض النفس، واستجلاء مجاهيل الكينونة وامتداداتها.

مما تقدم يتضح أن المؤلف قصد تعميق الهوة مع الشخص الذي كانه حتى يتخلص من قيد الرقابة المفروضة عليه، ويمنح لذاته الحرية أكثر لتأمل التقلبات والتحولات التي أثرت في نفسيته، وأفقدته، مع مر الزمن، عنفوانه وتوهجه واندفاعه. ومن بين المفارقات التي اعتمدها لمعاودة النظر فيما ما عاشه أو افترضه نذكر ما يلي:

يبتعد عن ذاته لرصد بورتريهات شخصيات لعبت دورا حاسما في نمو شخصيته وبلورة موقفه من الوجود.

يتحاشى الخوض في كل ما يمكن أن يخدش حياءه أو يكشف عن عورته أو يجلي أصوله الاجتماعية. فهو يكتفي بالتلميح إليها بعبارات مقتضبة أو موحية. وهذا مما ساهم في تسريع الأحداث أو حذفها أو تكثيفها وأدى ، أيضا، إلى تقطيع التجارب السابقة على شاكلة البناء القصصي الذي يقتنص المشاهد واللقطات العابرة والموحية.

يستخدم الروائي خصائص المحكي الشعري لخرق الميثاق المرجعي، وإعادة تشكيل الواقع بطريقة مغايرة، والإنصات أكثر إلى الاضطرابات الداخلية، وإعادة تركيب شظايا الذات سعيا إلى فهم ما تستضمره من تطلعات وأحلام محبطة واختيارات متضاربة ومتناقضة.

يسترجع الروائي تجاربه ومغامراته في الحياة معتمدا تقنية التقطيع القصصي. فكل حكاية يمكن أن تقرأ كما لو كانت قصة قصيرة مكتفية بذاتها. وهذا ما جعل السرد-الذي يلحم الحكايات كلها- لا يسير على وتيرة واحدة، ولا ينساب بطريقة كرنولوجية. لقد تخللته فرجات وحذوف ومفارقات

زمنية مؤكدة العلاقة المعقدة بين الحكي والتخييل أو بين الحياة والكتابة.

لم يتعامل الروائي عموما مع الفضاء بوصفه ديكورا. وهذا ما جعله لا يركز على سمات الموصوف وإنما يصوره بطريقة مجازية(29)، وما حفزه على إقامة علاقات بين عناصر متنافرة ومتناقضة في الحياة، واستحضار الفضاءات التي تتضمن إيحاءات نفسية وأبعادا وجودية.

الخاتمة:

بعد تحليل هذه العينات يمكن أن نستنتج منها بعض السمات التي يتميز بها التخييل الذاتي:

أ-المراسم الاسمية: لم يسم كل من عبد القادر الشاوي وزهرة رميج وعبد الغني أو العزم وبشير مفتي وعمرو القاضي الشخصية الرئيسة التي تضطلع، في الآن نفسه، بسرد الأحداث وبالدور الأساس. كما أنهم لم يسندوا لها أيه صفة جلية يمكن أن تحيل إليهم شخصيا. تركوكها على عواهنها تسرد الوقائع ثم تشكك في مدى صحتها وسدادها. واتخذ محمد برادة وأمين زاوي الشخصية الرئيسة (حماد وكسيلة) قناعا للتعبير عن قناعاتيهما ومشاعريهما بحرية وطلاقة والتحلل من القيود المفترضة. ونعاين في كلا الحالتين أن الكتاب يضفون طابع التخييل على هويتهم السردية، ويتخذون مسافة تلفظية تجاه شبيههم أو ضعفهم للتعبير عن مشاعرهم وأفكارهم واستيهاماتهم دون قيد، وترك تجربتهم الشخصية تنساب في شكل تداعيات حرة يمتزج فيها الحلم بالواقع.

ب- المراسم الجهية التخييلية: يعنى بها «كل الوسائل التي يستعين بها المؤلف لتحديد السجل التخييلي لنصه، وكل العناصر التي يتوفر عليها لإثبات الطابع الخيالي لعمله والإعلان عنه»(30). وبما أن عبد القادر الشاوي كان واعيا بعدم وجود جنس يمكن أن يستوعب تجربته التخييلية فقد آثر عدم تجنيسها، مفوضا هذه المهمة إلى القراء المفترضين. وبعد أن أصبح مفهوم التخييل الذاتي متداولا، وجده عبد القادر الشاوي ملائما لوسم عوالمه التخييلية من طينة **دليل العنفوان** (31). وفي السياق نفسه، جنّس محمد برادة عمله ضمن المحكيات وليس ضمن السيرة الذاتية رغم تبنيه لمشروعها ظاهريا، وذلك حرصا منه على تأكيد طابعه التخييلي، والتدليل على أن «واقعية الأحداث» لا تحول دون إضفاء أبعاد تخييلية عليها. وتأرجح عبد الغني أبو العزم وعمر ولقاضي بين السيرة الذاتية والرواية لوعيهما بتداخل السجلين في عملهما، ولصعوبة الفصل بينهما. وصنف أمين زاوي وزهرة رميج وبشير مفتي عملهم ضمن الجنس الروائي لكونهم يضفون أبعادا تخييلية على تجاربهم في الحياة.

ج-الضمير/ القناع: فضلا عن اتخاذ محمد برادة قناع حماد لسرد تجربته بطريقة غير مباشرة، فهو قد استخدم ضمير الغائب للتحدث عن ذاته «كما لو كانت شخصا أجنبيا أو إنسانا آخر»(32). ولم يكتف محمد برادة بذلك بل فوض هذا «الشخص الآخر» للتحدث باسمه الشخصي، مستعملا ضمير الغائب الذي يجرد الملفوظ من أثره الواقعي. وهو ما عبر عنه إميل بنفنست في هذا القول الموحي بدلالات عميقة: «ليس ضمير الغائب شخصا وإنما هو الشكل اللغوي الذي يضطلع بوظيفة التعبير عن «اللاشخص»(33). و نعاين في جميع أحوال استعمال ضمير المتكلم، «أنا الكتابة الفارغة من أي معنى مرجعي»(34) و» ذاتا مشتتة ومثقوبة يتعذر على الذاكرة فهمها أو توحيدها»(35).

د-التردد: يتجلى في التباس الأنا بغيره على القارئ. إن إضفاء الكاتب الطابع التخييلي على ذاته، متوسلا صيغا وطرقا مختلفة، يربك القارئ في تحديد هويته السردية، ويجد نفسه كما لو كان يخاطبه بهذه العبارة الملتبسة: «أنا وليس أنا». هل حماد هو برادة نفسه؟ هل كسيلة هو زاوي عينه؟ فيم يتشابهان ويختلفان؟ أسارد الجزء الأول أكثر ارتباطا بعبد القادر الشاوي وتعبيرا عن مواقفه الحقيقية أم سارد الجزء الثاني؟ ولم شكك السارد في صحة الأحداث المروية؟ أي الساردين أكثر تطابقا

مع ذات المؤلف في «الضريح» وفي «بخور السراب»؟ أي صوت من الأصوات المحتملة أكثر التصاقا بذات الكاتب في مؤلفي «من قال أنا» و«الجمرة الصدئة». إن هذا التردد بين الأنا والأنا الآخر يجعل القارئ مشككا في صحة ما يُروى، ومحتارا في تمييز الواقعي من الخيالي، والحقيقي من الوهمي، ومرتبكا في أخذ ما تُعرض عليه من معطيات وحقائق مأخذ الجد.

هـ-نزع الثقة: يعمق الكاتب المسافة الأخلاقية والزمنية والثقافية(36) بينه وبين السارد، ويجرده من الثقة (سارد غير أهل بالثقة على حد تعبير واين بوث)(37) بدعوى أنه يتحدث ويتصرف بطريقة مغايرة لمعايير المؤلف (وهي نفسها معايير الكاتب الضمني)، ويحكي أحداثا يتعذر التحقق من دقتها وصحتها.

الهوامش

1 - أخذنا هذه التعاريف من:

Vincent Colonna, Chrestomathie, in Autofiction & autres Mythomanies littéraires, Tristram, 2004, pp227-242.

2- Vincent Colonna, Autofiction & autres Mythomanies littéraires, ibid, p15.

3 -منشورات الفنك، الدار البيضاء، ط1، 1989.

4 - محمد برادة، «دليل العنفوان: تحويل السيرة إلى تخييل والتذكر إلى تجربة»، في: فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، ط1، 2003، ص/ص 267-266.

5 - عبد الحميد عقار، «الكتابة وسؤال الكينونة قراءة في دليل العنفوان لعبد القادر الشاوي»، مجلة المساءلة، العدد3-2، 1992، ص-ص16-13.

6 -منشورات الفنك، 2006.

7 -منشورات الفنك، ط1، 1999.

8 - لما قدم العمل إبان صدوره في مكتبة كليلة ودمنة بالرباط أثبت محمد برادة في رده على بعض التدخلات، أنه (العمل) يندرج في إطار التخييل الذاتي.

9 - جورج ماي، السيرة الذاتية، تعريب محمد القاضي وعبد الله صولي، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات، بيت الحكمة، قرطاج، 1992، ص90

10 - المرجع نفسه ص 39.

11- Amin Zaoui, Festin de Mensonge, éd Barzakh, Alger, Mars, 2007 -Vincent Colonna, L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature), Doctorat de l'E.H.S.S, 1989, Directeur, Monsieur Gérard Genette, Ecole des Hautes Etudes en Sciences socailes, pp42-52.

12 - صيغة معدلة ل «أنا ولست أنا»، انظر:

Jacques Lecarme Eliane Lecarme -Tabone, L'autobiographie, Armand Colin, 1997, p271

13 -منشورات المركز الثقافي العربي، ط1، 2007.

14 - هناك من ينحت الكلمة على النحو الآتي: تخييل حقيقي Véri-fiction وهم بذلك يحيلون على الكلمة لانجليزية (Faction)المنحوتة من الأحداث (Facts) والتخييل (Fictions). انظر في هذا الصدد:

15 - Claude Arnaud, L'aventure de l'autofiction, in Le magazine littéraire (Les écritures du Moi), hors -série, n°11, Mars-Avril, 2007, p 25.

16 - لقد فصلنا هذه الوظائف التي ذكرها فانسون كلونا (التخييل الذاتي، بحث في إضفاء التخييل على الذات في الآداب (1989)) في كتابنا: الحقيقة الملتبسة، منشورات المدارس، 2007، ص159.

17 -الضريح سيرة ذاتية روائية، مؤسسة الغني للنشر، ط1، مراكش، 1994.

18 - فضلا عن الرواية يوجد الشعر والمقالة. انظر:

Jacques Lecareme &Eliane Lecarme-Tabone, L'autobiographie, Armand Colin / Masson, Paris ;1997, p9.

19 - وهما (النسيان الطبيعي والنسيان المتعمد) من بين الحوائل التي اعتبرها موروا تحول دون تحقق الصدق في السيرة الذاتية. انظر في هذا الصدد: إحسان عباس: فن السيرة، ط5، دار الثقافة، بيروت، ص113.

20- Jacques Lecareme &Eliane Lecarme-Tabone, L'autobiographie, op.cit, p11.

21 - Jean-philippe Miraux, L'autobiographie Ecriture de soi et sincérité, op.cit p68.

22 - من منشورات دار الحوار، ط2، 2005.

23 -Jean Starobinski, Jean-jacques rousseau la transparence et l'obstacle, Gallimard, 1971, p237.

24 - «لنسم» الاختلاف الوحشي» بالانفصال الزائف الذي يقذف بالآخر خارج مطلق . الاختلاف الوحشي يؤدي بشكل حتمي إلى ضلال الهويات المجنونة ، الثقافوية والتاريخوية والقوموية والتزمتية الوطنية والعرقية « . انظر،عبد الكبير الخطيبي ، النقد المزدوج، دار العودة، بيروت، 1980، ص14.

25 - Vincent Colonna ، Autofiction & autres Mythomanies littéraires ، op.cit، p74.

26 -عمر والقاضي، الجمرة الصدئة، سيرة روائية، ط1، 2007. صدر له ، البرزخ (رواية 1996) والطائر في العنق (رواية 1998) ورائحة الزمن الميت (رواية 2000) وسوء الظن (مجموعة قصصية 2004)،

27 - Jean-philippe Miraux ، L'autobiographie Ecriture de soi et sincérité، Nathan ، 1996،p34.

28 - Jean Yves Tadié ، Le récit poétique PUF، 1976، p65.

29 - على نحو ، « والمدينة قد أكملت طقوس التوهج كل شيء قابل للاشتعال مثل عروس ناضجة تنتظر العريس، ص61. « مليلية طائر غريد لكنه بلا ريش »، ص 64. « بدأت في صنع القصور التي تسكنها الحوريات اللائي بجواري»، ص76..الخ.

30- Vincent Colonna ، L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)، op.cit p156.

31 - نخص بالذكر العملين اللذين جنسهما عبد القادر الشاوي ضمن التخييل الذاتي، دليل المدى (تخييل ذاتي)، نشر الفنك، 2003، من قال أنا (تخييل ذاتي)، م.سا.

32 - Vincent Colonna ، L'autofiction (essai sur la fictionnalisation de soi en littérature)، op.cit ،p 207.

33 - Ibid p208.

34 - قولة منسوبة لرولاند بارث، انظر،
Dorrit Cohn ، Le propre de la fiction ، traduit de l'anglais par Claude Hary-Schaffer، Seuil، 2001،p109.

35 -المرجع نفسه ص120.

36 -Voir Wayne Booth ، « Distance et point de vue » in Poétique de la prose، Seuil، 1977، p102.

37 -يميز واين بوث بين سارد جدير بالثقة reliable وآخر غير أهل لها unreliable. المرجع نفسه ص105.

مدخل إلى خطاب الكتابة والذات في الرواية المغربية

محمد الدوهو

إلى الأستاذ أحمد اليبوري

1 -على سبيل التقديم

من يكتب يكون محكوما بنسق ثقافي يحاوره ويدخل معه في جدل ثقافي، والنسق هوو«بكل بساطة مواضعة (اجتماعية، دينية، أخلاقية، استتيقية. . .)تفرضها في لحظة معينة من تطورها، الوضعية الاجتماعية، والتي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره، وهكذا يكون أفق النصوص المفردة والإنجازات الفردية هو النص الثقافي الذي يجعلها ممكنة، وفي الوقت نفسه يحد من مدى تساؤلاتها»(1).

لا مجال للتذكير هنا بكون النصوص المفردة وهي تكتب تدخل في حوار تاريخي وثقافي مع سياقها الثقافي بحكم أنها تسعى إلى مشاكسة الأنساق الثقافية التي تنكتب داخل بالسخرية من قيمها، ومن تم تضع العلاقة القائمة والمتواضع عليها بين الكلمات والأشياء في عصر ما موضع سؤال ، وبعبارة أوضح إنها تشاكس وتخترق سلطة المعنى المشترك والمهيمن في فترة ما، بحكم تحوله إلى مركز ناظم لتفكير الأحياء-الأفراد في عصر ما، خاصة وان هذا التحكم تكرسه سلطة اللغة، بحكم أن هذه الأخيرة تملي على الأحياء و عبر نحوها وعلاماتها ، بداهاتها ومحرماتها، من هنا تكمن أهمية نص الدون كيشوط ورواية «الإخوة كارامازوف»، ففي النص الأول يتحول الجنون إلى وظيفة ثقافية لخرق العلاقة القائمة بين الكلمات والأشياء، بحيث يقلب الدون كيشوط العلاقة القائمة بين الدال والمدلول والنتيجة نحن أمام شخصية ترى إلى الواقع عبر الكتاب ومن تم ذلك التباعد الوجودي والتاريخي بين الدون كيشوط وسلطة المعنى المشترك في عصره(2)، أما في رواية «الإخوة كارامازوف» فيسخر ديوستيوفسكي من رمز الأب وما يشكله من سلطة رمزية في المخيال الانتروبولوجي والنفسي والاجتماعي في مجتمع روسيا القيصرية ، وتصل السخرية من هذا الدال وما يدل عيه في هذه الرواية إلى حد القتل (3).

ولعل هذا ما يشفع لنا بالقول أن الكتابة الروائية تورط تاريخي لذات كاتبة تبحث عن أجوبة لأسئلة يطرحها الوعي الجمعي في صيرورته التاريخية، والتركيز على مفهوم الذات الكاتبة له ما يبرره منهجيا، فالرواية خطاب ذات تصوغ خطابا تبثه إلى مرسل إليه ، وبما أنها مرسل ، فهي تتحول بدورها إلى مرسل إليه لمرسل متعال-الواقع-تحوله إلى خطاب، ومن ثم فإن الذات الكاتبة باعتبارها أثر الخطاب الروائي تكتسي أهمية قصوى في الإبداع الأدبي، والذي وعلى الرغم من أنه يشكل نقطة تلاقي الخطابات الإيديولوجية والسياسية والجمالية، والدينية، والأخلاقية. . فانه وعلى الرغم من ذلك هو فعل فردي ناجم عن تورط ذات في رسائل العالم الاجتماعي، وارتباطا بالسبب نفسه، فان الذات تتحول إلى سبب وعلة الخطاب ، مادامت

أنها توجه المضمون والشكل والاختلاف المميز Différentia spécifia للمؤلف(4).

وعلى الرغم مما تطرحه مقولة الذات والكتابة من صعوبات معرفية وتاريخية في تاريخ الثقافة العربية(5)، فإنها تشكل مقولة أساسية في قراءة وتحليل النصوص الأدبية لأنها لا تحيل فقط إلى معنى ورهانات النص، ولكنها تحيل أيضا إلى علاقتنا بالنص وتأويله وعلاقتنا أيضا بالعالم. (6).

بتركيزنا على مفهوم الذات الكاتبة في قراءة النص الروائي المغربي نريد الإعلان عن ميلاد «السلطة الثقافية» لمفهوم الذات الكاتبة(7) وهي سلطة تمتح مقوماتها من جدل التأثيروالتأثر القائم بين الكتاب الأفراد والسياق الثقافي الذي يفكرون داخله، إذ يتعين ، كما يقول ادوارد سعيد،«الإيمان بالأثر الذي يتركه الكتاب الأفراد على الجسد الاجتماعي». (8).

وعلى الرغم من الانتماءات الاجتماعية والطبقية للروائيين المغاربة وتكوينهم الثقافي، فإنهم يعكسون في تجاربهم الإبداعية هذا التنوع والتميز في صوغ خطاباتهم الروائية في صيرورة تاريخ الرواية المغربية، وهذا ما يمكن استجلاؤه بشكل واضح من تجاربهم الروائية، إذ نلاحظ اختلاف التجربة الروائية عند عبد الكريم غلاب عن تجربة محمد زفزاف واختلاف هذه الأخيرة عن تجربة عبدالله العروي ومحمد شكري وغيره من الروائيين المغاربة.

إنهم ككتاب يملكون أنساقهم الجمالية والإيديولوجية والقيمية(9) هم روائيون يكتبون اشكاليتهم الذاتية عبر المتخيل الأدبي، حيث الذات، الخاضعة لسلطة الزمان والمكان، تحتفي بقولها الخاص ورؤيتها للعالم كأنا-هنا-الآن قبل أن تختار بنياتها السردية وتفوض راو أو عدة رواة لقول ما لا تستطيع هي أن تقوله.

2 -الكتابة وقول الاختلاف

بناء على ما سبق ذكره، يمكن القول أن كتابة الاختلاف تشكل الميتا-نص الذي ينظم حركية الكتابة الروائية المغربية، ذلك أن شعار الروائي المغربي هو أنا-أكتب إذن أنا –أختلف(10).

الرواية المغربية خطاب ذات تكتب اختلافها في صيرورة المتغير المغربي، وتتجلى مظاهر هذا الاختلاف في طرائق الحفر والنبش في الثغور العميقة للشخصية وشفرتها الوجودية، أي الحفر في ما يشكل هذه الشخصية ويؤثث لاشعورها، ويعطل تعلمها وتحققها في الزمان والمكان ، وباشتغاله عليها تتكشف لوعة قول الاختلاف ، فالشخصيات والحكايات لا يمكن أن تكون إلا مواد بين يدي القصاص يستثمرها بمحتوى قوله الخاص ، وهي شخصيات-أشكال تخضع في تشكلها ومساراتها لمنطق الممكن السردي.

وإذا كان المنطق السردي لكل حكاية ينبني على تحولات تجعل الذات تنتقل من حالة الامكان إلى حالة الافتراض ثم التحقق، فان الرواية المغربية ظلت ومازالت تبحث وتحفر في الزوايا الخفية لهذه التحولات، وبدل أن تخضع الذات في الرواية المغربية لتحولات تجعلها تنتقل من ذات ممكنة إلى ذات مترهنة ثم ذات متحققة ، نراها، وحتى إن تحققت، تظل دائما ذاتا ممكنة لانشدادها إلى سياق ثقافي يقزم دورها في تحقيق إرادتها، إنها تسعى إلى التحقق في الزمان والمكان لكنها لا تستطيع الدفع بمسارها الجيهيParcours modal إلى أقصى درجات التحقق(11).

إنها شخصية تريد وترغب وتفكر في تحقيق فعل ما لكنها لا تستطيع لأنها محكومة بإرادة متعالية تتحول إلى مصفاة لا شعورية ترسم لإرادة الذات ورغبتها حدودا لا يمكن تجاوزها .

بطبيعة الحال لابد وأن أن يطرح سؤال له أهميته النفسية والتاريخية والانتربولوجية. ما هو العامل المعيق الذي يقف سدا منيعا دون تحقق الذات في الخطاب الروائي المغربي؟.

للجواب عن السؤال لابد من الإقرار أن الروائي المغربي وهو يصوغ شخوصه الروائية كأشكال ويبرمج أفعالها في الزمان والمكان ، مشدود إلى سياق ثقافي وتاريخي يتحكم في المسارات الوجودية والجيهية

Parcours existentiel et modal لهذه الشخوص.

فهذا بطل رواية «السوق الداخلي» لمحمد شكري يشرح مساره الوجودي والجيهي قائلا : «قبل أن أفكر في أمر ما يكون كل شيء قد تقرر تلقائيا»(12). قبل أن يفكر البطل فيما يريد فعله أو تحقيقه يكون قد فكر فيه ، بدل أن يفكر ويحقق ما يفكر فيه يكون الأمر قد حسم قبليا في ما يفكر فيه، ما على البطل إذن سوى الإذعان لنحو ولغة المتعالي، والنتيجة نحن أمام ذات-صفر إن استعرنا لغة جان كلود كوكي(13) ترغب في التشكل لكنها سرعان ما تجد أنها مشكلة قبليا جسدا وروحا، وبعبارة أوضح إنها شخصية تتحرك وفق مقاييس الثقافة التي تتحرك داخلها في الزمان والمكان، وهذا ما يجعل محمد شكري يدفع بشخوصه إلى معركة المواجهة التي تصل إلى حدود التوتر سواء في السوق الداخلي أو الخبز الحافي ، توتر يعكس على مستوى المتخيل حدة النشاز القائم بين البطل وزمنه، يقول بطل السوق الداخلي معلنا عن إفلاسه التاريخي والوجودي في الزمان، لشعوره بأنه حياته تخضع لبرمجة زمانية ومكانية قبلية : «حتى الآن فكرة الزمان غامضة في ذهني . إحساسي به أقوى من فهمه له. أنا الذي أخلقه أم هو؟. أستهلكه أم يستهلكني؟أم كلانا يخلق الآخر ويستهلكه؟

أذهب فيبقى أم يذهب فأبقى؟كيف يمكن إبطاؤه أو إسراعه؟أهو ممكن إيقافه بشكل ما؟. ». (ص24).

إن شكري وهو يحفر في الطبقات العميقة لبطله يكتشف بأنه كائن فارغ، لا يستطيع التحكم في مصيره الذاتي والبوح بجوانيته العميقة، لأنه وكلما أراد أن يرهن ما يفكر فيه، إلا وتدخل صوت الرقيب الجمعي ، ليخاطبه قائلا : «أسلم نفسك لما هو طبيعي ومقدور. كن مثل الناس، مثل العقلاء افعل هذا اترك هذا. هذا لا يليق بك». (ص67)، والنتيجة يشعر بطل شكري بهذه القطيعة الكأداء بينه وبين الزمن الذي يعيش فيه، وشعوره بتلك السويداء التي تتملكه نتيجة للاضطراب النفسي والذهني الذي يجعله يشعر بالارتباك والاغتراب في الزمان والمكان. يقول : «حين أظل أياما طويلة لا أتكلم خلالها إلا قليلا يحدث لي أن أستجيب للكلام بانفعال سريع جدا في مناقشة طويلة. إن داخلي يكون قد فقد التوازن مع التأثيرات الخارجية. هذا الاضطراب الذهني ينعكس أيضا على حركاتي. إنني لا أستجيب جيدا لانعكاسات الأشياء والناس حين أريد أن أعبر من رصيف إلى آخر فأجدني أحيي شخصا لا أعرفه أو أمد يدي للمصافحة في لحظة وفي حركة غير مناسبتين. »(ص46).

ولعل ما يلفت النظر هنا في هذا الملفوظ الروائي سيادة المنولوج، أو الحوار الداخلي، حيث تتحول الأنا المتكلمة إلى أنت-المخاطب وفي تدشين الحوار مع الذات تبرز أزمة الذات في تحقيق الممكن الذي تحلم به، ليس فقط عند محمد شكري بل عند عموم الروائيين المغاربة، بل ويتحول المونولوج إلى مهيمنة سردية في الخطاب الروائي المغربي، حيث يترك الروائي المغربي لبطله فرصة التعبير عن شجونه العميقة ، ليدشن حوارعميقا مع ذاته العميقة بغية البوح والتنفيس عن الذات.

تكمن المعاناة التاريخية للبطل في الرواية المغربية أنه بطل يعيش على هامش التاريخ، انه بطل يعرف ولكنه لا يستطيع أن يرهن ما يعرفه، وما يتبقى هو أن يحكي ، وفي الحكاية والحوار مع الذات تنفيس عن المكبوت يقول بطل رواية : «وردة للوقت المغربي» وهو يحاور ذاته، في مقطع طويل نسبيا، : «أريد أن احكي و أن لا احكي، أن اكتب وان لا اكتب، ثم ابحث عن نفسي بين ما لا يحكى والمسافة التي لم تكتب، هي ليست بياضا كما أن البشر المندفع في شوارع العالم ليس زبدا أو بخارا. وحين تستبد بي الحكاية وأحس بها تتنمل في أعضائي أبدأ المونولوج الخارجي بصوت مهموس حينا والمونولوج الداخلي بصوت صاخب حينا آخر، فلا أعبأ، حينئذ، بالإشارات الموجهة، أو تهم الحمق التي تبدأ في التناسل فوق ثيابي . يكون هدفي أن أتخلص ، وبأقصى سرعة من هذا الشيء المدعو حكاية أو خبرا». (14).

ما يمكن ملاحظته على بطل «وردة للوقت المغربي» انه بطل يسعى إلى الامساك بهويته الخاصة

والحال أن هذه الهوية حاضرة وغائبة في فعل الحكي، إن حقيقتها تتموقع في المسافة الفاصلة بين الما-لايحكى والما لم -يكتب.

يبحث الراوي، وهو يحاور ذاته، عن هوية مفقودة في الحدود الفاصلة بين الكلمات والأشياء، إنها ذات ترفض أن تتحول إلى علامة مشيأة الإرادة، في الزمان والمكان، تستمر بقيم الثقافة التي تتحرك داخلها، وتتحول هذه المواجهة إلى حدود الاغتراب عندما تتشابك إرادة الفرد وإرادة الجماعة في صيرورة التاريخ، على غرار ما يحدث لأبطال محمد برادة والذين يجدون أنفسهم أمام إرادة متعالية تتجاوزهم ، وعلى الرغم من أنهم يتحدون ويدفعون بالتحقق الذاتي إلى أقصى درجاته فإنهم سرعان ما يخضعون لزجر شفرة القيم المهيمنة وتتحول أحلامهم الى مجرد أوهام ضائعة، من منا لا يتذكر بطلة «امرأة للنسيان» لمحمد برادة وكيف وجدت نفسها مقدوفة خارجة الصيرورة التاريخية، وعلى الرغم من أنها تتحدى إلا أنها سرعان ما تخضع لقراضة الإرادة المتعالية التي تجبرها بالقوة والفعل على الامتثال لتوجيهاتها(15).

تسعى «ف. ب» إلى استقصاء أسباب الحصار الذي تعاني منه، تعرف أنها أخضعت الكل لإرادتها لكنها تكتشف أن كلمته هي العليا، وتشعر بأنه عبارة عن أيد واذرع تمتد من الداخل وتشدها إليها ثم تسحبها حتى تتكدس بأجمعها وكأنها عادت إلى رحم أمها لتتن من ضيق المكان، والنتيجة ذلك الشعور المزوج بالعبث واللامعنى الذي ينتاب ف. ب تقول: «الشعور المهيمن علي هو أن العالم لم يعد يغريني. يمكن أن امضي أياما متتالية وأنا في وسط رؤى مبهمة ، ، هاربة من كل ما يلتمع في الذاكرة. أغمض عيني وأجهد في البحث عن نقطة صفر لا يوجد بها ما يشدني إلى ماحولي. وكلما وخزتني الأصوات والنداءات والكلمات المتناهية من الشارع، أمعنت في ملاحقة السديم الذي ينسيني انتمائي إلى هذا العالم» (165). وتتعمق مظاهر أزمة الممكن في رواية «مترو محال»(17). ليوسف فاضل، ففي هذا النص تتحول رحلة بحث البطل ورغبته في أن يتحقق، إلى مهزلة تاريخية يتحول فيها البطل إلى عامل-وساطة يستغله كل من اتصل به لقضاء مآربه في مدينة الدار البيضاء.

كلما اعتقد انه حقق ارادته في الشغل والعمل، إلا ووجد نفسه يعيش صيرورة انحطاطProcessus de dègradation. حاول أن يجد ، مثلا، في الحاج لمدور البرجوازي- العقاري عن خلاصه حتى وان اقتضى الأمر تقبيل يده كل صباح وهي حالة تصل إلى درجة الاحتقار-الذاتي أملا في الظفر بما يمليه أسلوب العصر. يقول مترو ومحال في مقطع طويل نسبيا: «عندما هز الحاج لمدور رأسه موافقا على تشغيلي ارتميت على يده وقبلتها مرتين. لقد أبقاني الحاج إلى جانبه من اجل بته عتيقة ومن اجل قرة عينه لأغطي على قبحها المدوي. إنني لا أحقر نفسي . أبوس اليد دون شعور بمهانة. الحقير هو من لا يحصل على قوت يومه. الخير موجود في البلاد. وانوي الحصول على حصتي بكل الطرق، كما يفعل السي لمدور وعشيرته . . . . وقبلة على اليد أو اليدين ضريبة أدفعها بهذه اليد لأجنيها باليد الأخرى. كما يفعل التاجر أو الخادم أو السمسار أو أي كائن ينوي أن يستمر في الحياة بخسارة اقل. »(ص127). .

لكن مترو محال اكتشف أن هذا الأخير كان يشتم من أين تأتي ريح المنفعة. (ص12)إذ كيف يمكن تحقيق الذات مع ثري كالحاج لمدور الذي لم يمض سوى عامين «حتى أصبح له في كل خيمة وتد»، تحالف مع رجال السلطة والتقى مع بعض الشيوعيين في الحج(ص102)

جاء مترو محال من تنغير إلى الدار البيضاء بحثا عن عمل يضمن به استقراره الوجودي لكن رحلة بحثه هذه سرعان ما ستفشل، ليعود إلى تنغير بخفي حنين، ثم تنغلق الدائرة. وبدل أن يتحول مترو ومحال من ذات مترهنة إلى ذات مترهنة ثم ذات متحققة ، تبقى اردته وأحلامه في حالة الامكان وكما يقول : «كل شيء على ما يرام إذن. مع أنني لا اعتقد في أي تحسن ممكن. كنت دائما على هذا

الاعتقاد. . . كنآمن بالعلاقات وبالمنصب والزهر. ايلا ماعندكش هذي خص تكون عندك هذي. والا مشيتي. . »(ص128).

نحن إذن أمام محكي دائريRécit circulaire. تنهي فيه الحكاية من حيث ابتدأت ليس فقط بالنسبة لبطل متروومحال بل وعموم أبطال الرواية المغربية.

أهي أزمة ممكن في تاريخ الشخصية في تاريخ الرواية المغربية؟.

الرواية المغربية خطاب ذات تكتب عبر المتخيل عن مرجع يتسم بغياب تحقق الممكن فيه، ما على القارئ وللتأكد من ذلك سوى العودة إلى تاريخ البطولة في الرواية المغربية. (18).

الهوامش

1 -عبد الفتاح كيليطو «المقامات –السرد والأنساق الثقافية»ترجمة عبد الكبير الشرقاوي. دار توبقال للنشر، ط2 ، (ص8).

2 -ميشال فوكو، «الكلمات والأشياء»، دار كاليمار، ط. ف، 1966، ص60 ومابعدها.

3 -دراستنا، «صورة الأب»-بين «الإخوة كارامازوف» لفيودور ديوستيوفسكي و«الخبز الحافي» لمحمد شكري، ملحق «فكر وابداع»، السبت-الأحد 30يونيو01يوليوز2007. ع، 85 98.

4-W. Krysinski- subject um comparatoinis- Les incidences du sujet dans le discours. in théories litteraires. problemeset perspectives. ouv coll- ed. P. U. F. 1989. p245.

5 - حاولنا أن نثيرهذه القضايا في دراستنا«سيميائيات الذات الكاتبة في الرواية العربية بعد1967»، مجلة علامات –المغرب. ع21، سنة2004. كما أن هذا الموضوع يشكل أيضا موضوع كتاب سيصدر قريبا عن درا الورزازي للنشر.

6 - Voix. Traces. avénement. Lecriture et son sujet. Actes publiés sous la direction d'alain Goulet avec la collaboration de Paul Gifford Colloque de Cerisy-La-Salle(2-5octobre1997). P. U de caen. p7

7 - نستعير هذا المفهوم من الدكتور علي أومليل انظر كتابه«السلطة الثقافية والسلطة السياسية»، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2 ، 1998. ص225 ومابعدها.

8 -ادوارد سعيد، «الاستشراق. . . » نقله إلى العربية كمال أبو ديب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط2 1999، ص56.

9 -وهي أنساق تترجمها حوارات الروائيين وكتاباتهم حول تجاربهم الروائية، ولنتذكر في هذا الإطار حوار عبد الله العروي الشهير والمعنون ب«الأفق الروائي»والمنشور بمجلة الكرمل، عدد11، سنة1984. ، وتراسلتهم، لنتذكر في هذا الإطار مراسلات محمد برادة ومحمد شكري في مراسلاتهما الشهيرة التي تحمل عنوان«ورد ورماد» ، المناهل، الرباط، 2000، وهي تراسلات مؤرخة بين سنة 1975 و1994. والملاحظ أن معظم الروائيين المغاربة يجاوزون بين الكتابة الروائية والقصصية والتنظير.

10 -يمكن في هذا الإطار العودة إلى مقدمة كتابنا«الكتابة ونهج الاختلاف في الرواية المغربية»، منشورات «جذور»، 2007.

11 -من المعلوم أن الجهة Modalitéهي التي تحدد مسار الشخصية في الحكاية، من بين هذه الجهات جهة الإرادة والرغبة والاستطاعة والفعل فالشخصية تريد وترغب في تحقيق فعل ما لكنها وأثناء مرروها إلى الفعل لتحقيق هذه الارادة أو الرغبة في عمل شيء ما قد تسطيع أو لا تسطيع، ومن تم يحدث هذا الصراع مثلا بين إرادة فعل شيء ما وإرادة متعالية قد تحول عائقا دون تحقيق ما تريد أو ترغب الشخصية في تحقيقه، للمزيد من المعلومات حول مفهوم الجهة يراجع كتاب أ. ج. كريماص، Du sens . ed.seuil. 1983 p67etsuiv.

12 -محمد شكري، «السوق الداخلي»، مطبعة بنشرة للطباعة والنشر، 1985.

13-Jean-Claude Coquet. Le diecours et son sujet1. éd klinksiek. Paris. 1984. p99

14 -أحمد المديني، «وردة للوقت المغربي»، رواية، دار النشر المغربية، 1985، ص57.

15 -أنظر دراستنا«الكتابة والصيرورة التاريخية عند محمد برادة»، ضمن كتابنا «الكتابة ونهج الاختلاف في الرواية المغربية»، مرجع مذكور.

15 -محمد برادة، «امرأة للنسيان»، رواية، نشر الفنك، 2002. ص12.

16 -يوسف فاضل«مترومحال»، رواية. نشر الفنك. ط1، 2006.

17 -هذه أطروحة حاولنا إثارتها في دراستنا «سيميائيات الممكن:قراءة في ثلاثة نماذج روائية مغربية«جديدة»،ضمن العمل المشترك«رهانات الكتابة الروائية بالمغرب»، أعمال ندوة مكناس في 17 و18 ماي 2007. سلسلة الندواة رقم19، 2008، جامعة مولاي إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية. مكناس.

الصورة والألم والآخر

بصدد الرواية المغربية

شرف الدين ماجدولين

«أفكارنا يجب أن تولد دائما من الألم، وعلينا، بما يشبه الأمومة، أن نشاركها بكل ما لدينا من الدم والقلب، والحماسة والبهجة والهوى والوخز والتأنيب والضمير والقدر والشؤم»[1]

«الألم هو غير الذات الموجوعة، فليست الذات إلى وعيا بالألم»[2]

1 - تأطير:

يمكن اعتبار المسار الروائي، في افتراض نظري خالص، إنضاجا لقدرات التمثيل العاكسة للخلل في التوازن بين مكونات الجسد والوعي والوجدان، ومحاولة لفهم ماهية الألم، وتحويله الوعي بطارق العلة الغامضة إلى عمقها القيمي والإنساني الخفي. ثم التشوف إلى الارتقاء من قاعدة الألم الموضوعي إلى صوره المفارقة، التي تكتسب تدريجيا تكوينا ذهنيا يحمل وظائف وسمات، ويولد معجما، وينشئ بلاغة تنهل من الإمكانيات الماتعة للتخييل الروائي.

بناء على هذا الافتراض، يمكن لقارئ الرواية وناقدها اعتبار الإنجاز الروائي، في جملة مجازية مقتضبة، «ذاكرة للألم الإنساني»، مادام تراث هذا الجنس التعبيري لا يمثل في العمق إلا تصويرا للهم البشري إزاء الحاضر والمحيط، واستبطانا لمأساته الأبدية في مكابدة الحب، ونشدان السعادة، واستبعاد الموت، والتوق إلى حرية أكبر؛ بيد أن مثل هذا التعريف لا يعفي الناقد من ضرورة التمييز بين «سمة الألم» التي باتت مكونا رئيسا في أي نص روائي، وبين «الألم» بما هو خطاب مركزي يتأسس على موضوعات بذاتها كـ: «المرض» و«السجن»، و«المنفى» و«الإعاقة» و«العطالة»...، وغيرها من الموضوعات التي يتقاطع في بنيتها التخييلية الحكي الذاتي، بالعالم الهامشي، بالسعي إلى التأريخ، والاستعادة التأملية لوقائع تجربة فريدة واستثنائية.

ويلزم عن هذا التمييز إدراك فارق دلالي على قدر بالغ من الانسجام النظري مفاده أن «الألم الروائي» قيمة جمالية متعلقة ببلاغة السرد؛ مختلفة عن الموضوع الألمي المتجسد في معاناة السجين، ووجع المريض، ومكابدة العاطل، وانكسار المنفي. سواء كان هذا الألم موضوعا لحكي فطري، أو تسجيلي، أو تخييلي تأملي. لذلك يمكن اعتبار «الألم» متعلقا بطبيعة الوعي والرؤية المفارقين للاحساس المرزيء ذاته، إيحاء صوري متصل بالوقع ونمط التأثير الجمالي. وهو التمييز الذي يمكننا من التفريق بعد ذلك في بنية النصوص الروائية والسير ذاتية المختلفة، بين «توتر مضمر» يستثير الشفقة، كما في سيرة «الألم» للعربي باطما، و«كثافة عرضية» تدعو للتقزز كما في نص «الزنزانة رقم 10» لأحمد المرزوقي، وصور أخرى تنبني على «تشذير الرؤية» وتكشف عن أعطاف مظلمة من عمق الكائن البشري كما في رواية : «من قال أنا» لعبد القادر الشاوي.

ونعتقد، في هذا السياق ذاته، أن الرواية

ARCHIVE

المغربية التي حفلت في الأونة الأخيرة بمحكيات المرض والسجن، بقدر ما عكست تحولا في نهج تدبر الألم روائيا، وتصوير تفاصيله الخفية، وما يتصل به من عوالم سفلى، ويلتبس به من عواطف وأفكار وطيدة الصلة بالتشظي الوجودي للفرد، في اصطراعه الدائب مع المحيط والجغرافيا، والذاكرة، ومؤسسات المجتمع والسلطة؛ فإن ما يمكن ملاحظته، على الأقل منذ البدايات الناضجة لادريس الشرايبي في «الماضي البسيط»، ثم مع عبد الكريم غلاب في «سبعة أبواب»، وحتى الفورة الروائية مع جيل محمد برادة ومحمد شكري ومحمد زفزاف ومحمد عز الدين التازي والميلودي شغموم... هو أن «الألم» المتجسد في انكسار الأحلام الفردية والجماعية، وضيق هامش الحرية، وعزلة المثقف، ونفيه المطرد، أفرز على الدوام مثيرات متشعبة لاسترسال التخييل الروائي في تمثيل أوجاع المجتمع المغربي والتقاط مفارقاته، وتصوير أشكال الصراع داخله، ومن ثم السعي إلى فهم مسارات تحوله المستمر.

كما أن نصوصا لافتة لجيل لاحق ك: «جنوب الروح» لمحمد الأشعري و«سماسرة السراب» لبنسالم حميش و«السيل» لأحمد التوفيق، ثم «خطبة الوداع» لعبد الحي المودن، وجدت لها في وقائع «الجوع» و«الاعتقال السياسي» و«العطالة» و«أحلام الهجرة نحو أربا»، موضوعات مثالية لتكثيف أجواء الألم الإنساني الممتد، ونفحه بجرعات إضافية من الحدة في الخطاب، على نحو غير بعيد مما بات عليه الوضع الروائي في العالم لعربي الواسع حيث بدأت الرواية العربية، بحسب محمد برادة :

«تنزع أردية الوقائعية الفضفاضة وغلالات التلوين الوردي الرومانسي، لترتاد مجاهل الذات والمجتمع عبر الاستنطاق المتعدد المنظور لواقع تداخلت فيه القيم والسلوكيات والمواقف»[3].

والشيء الأكيد أن خطاب الألم في الرواية المغربية، أنجز لحظته النوعية في العشرية الأخيرة من القرن الماضي، وبدايات العقد الحالي، مع تواتر صدور أعمال المعتقلين السياسيين السابقين، وقد تضمنت نصوصا أدبية لكتاب عاشوا التجربة ك: عبد القادر الشاوي، وصلاح الوديع، وعبد الله زريقة وقبلهم عبد اللطيف اللعبي، أومناضلين في صفوف اليسار المغربي ممن لم تصدر لهم أعمال أدبية من قبل، ك : فاطنة البيه وادريس بويسف الركاب ومحمد مشبال وعبد الفتاح الفاكهاني، أو حتى بعض المعتقلين العسكريين في سجن تزمامارت الرهيب، ك أحمد المرزوقي ومحمد الرايس. جنبا إلى جنب مع صدور أعمال لافتة وغير مسبوقة في الأدب المغربي عن رحلة المرض كنصي: «الرحيل» و«الألم» للعربي باطما، و«يوميات سرير الموت» لمحمد خير الدين و«المستشفى» لأحمد البوعناني، و«من قال أنا» لعبد القادر الشاوي، و«لحظات لا غير» لفاتحة مورشيد. وهي الأعمال التي صاغت تدرجيا المدار التعبيري لحكيات «الجسد العليل» في السرد المغربي المعاصر.

والحق أنه بغض النظر عن مركزية «الألم» وهيمنته في بعض الأعمال المغربية الخالدة ك: «الزاوية» للتهامي الوزاني، و«حرودة» للطاهر بن جلون، و«الخبز الحافي» لمحمد شكري، و«لعبة النسيان» لمحمد برادة[4]، و«المصري» لمحمد أنقار، وتشربه لدلالات متباينة تباين المعاناة الفردية في كل نص من تلك النصوص؛ مابين وجد الصوفي، وشقاوة العيش في عوالم القاع، ولوعة السقوط في أسر الذاكرة، ومعاناة الجفاف والعجز الإبداعيين، فقد اقتصرنا في الدراسة الحالية على مقاربة ثلاثة أعمال سردية، ذات طبيعة سير-ذاتية، من متخيل المرض والسجن، صدرت في العقد الأخير، وشكل فيها «الألم» نواة مركزية لطاقة التصوير، حيث إن الاشتغال على هذه النصوص المتجانسة موضوعيا ونوعيا، مكننا من الوقوف على مجموعة من سمات التشكيل ومرتكزات التخييل المنتجة لخطاب الألم في المحكيات الذاتية والروائية المغربية الجديدة.

النصوص المنتقاة هي على التوالي: «الألم» للعربي باطما، و«الزنزانة رقم 10» لأحمد المرزوقي، و«من قال أنا» لعبد القادر الشاوي. وقد كان وازعنا في هذا الانتقاء اختيار نموذج من كل تجربة (المرض

والسجن) تصدر عن وعي فطري بالألم، ونموذج ثالث يشخص «ألم» المرض والأسر معا، ويمتلك مقومات التخييل الروائي الناضج وما يستتبعه من اشتغال على اللغة والشخصيات والمحيط، بصرف النظر عن طبيعة المضمون الألمي للصور ومدى اختزانه لموجبات الوجع الحاد والعنيف، واستثارته لعواطف الرعب والشفقة.

1 - «الألم» بين الوعي الفطري والتوتر المضمر

ويمكن اعتبار نص «الألم»[5]، في هذا السياق، كتابا استثنائيا ضمن رصيد محكيات المرض المغربية، ومرد ذلك فيما نعتقد إلى قدرته المبهرة على المزاوجة بين العمق التمثيلي في استبطان عوالم المرض، وبلاغته التصويرية في التقاط تفاصيل الألم الحسي والمجرد، في الآن ذاته الذي حافظ فيه على تلقائية آسرة في الحكي المسترسل، وتطريز المفارقات الإنسانية الناتجة عن تبدل زاوية الرؤية إلى الحياة والوقائع والناس، وهي تلقائية نابعة – في اعتقادنا- من ارتباط العربي باطما الوطيد بعوالم الإبداع الشعبي: زجلا وتعبيرا موسيقيا، وحكيا ملحميا.

صدر كتاب «الألم» سنة 2002 أي بعد مرور أزيد من ست سنوات على صدور الجزء الأول من سيرته (الرحيل)، وبعد مرور أربع سنوات على رحيل الكاتب، وحقق انتشارا جماهيريا واسعا، لم تضاهيه فيه إلا مبيعات السير السجنية، حيث ضمنه الكاتب وقائع معاناته مع مرض السرطان، وتأملاته بصدد الألم الرهيب، وما رافقه من تفاصيل التشوه الجسدي، والعطب النفسي، وأحاسيس الوحدة، والرعب، والانهيار التدريجي للكيان الذاتي. كما صور فيه ببلاغة حسية حارة آماله في النهوض، والجهد الخارق الذي بدله الجسد العليل، المحكوم بالفناء، لأجل المقاومة والصبر وترويض النفس على قبول العلة بوصفها جزءا من جبلات العيش وصروف الحياة.

يتكون الكتاب من تسعة فصول تراوح فضاءاتها بين المصحات المختلفة التي رادها البطل رفقة بعض الشخصيات، وبين المنزل حيث استقر به الحال في فترات القنوط، والتعب من ملاحقة الوصفات والتحاليل وجرعات الدواء الكيميائي. وقد كتبت الفصول كلها بنفس سردي يمتلك من سمات «الفطرية» و«الاقتصاد اللغوي» و«تضمين السخرية» و«العري» البلاغي، والنفس التصويري «الحسي»، والتشغيل الدرامي لخلفيات الفضاء والزمن ومستجدات المرض، ما جعلها تفارق منطلقها التسجيلي لوقائع سيرة عادية، لتتخذ بعد التعبير الروائي المتوتر، مع ما يتصل به من تغلغل للوعي في تفاصيل المكون «الألمي»، وتحويله من معطى موضوعي عاد إلى قيمة ذهنية مخترقة بالرمزي، مفعمة بالقيم الجمالية المضافة؛ من هنا يمكن فهم ذلك الاستهلال الموجز المنطوي على إدراك تام لالتباسات «الألم» وما يولده من تعارضات شعورية، ستوجه بعد ذلك مسارات الرؤية والتشكيل المهيمنين في النص:

«أجلس لوحدي في بيتي، أقرأ أفكارا لملمتها، وأوجدتها للجزء الثاني من سيرتي الذاتية، ولكن كل ذلك، وبالرغم من وجوده كأفكار ، وذكريات، ومواقف، لا يقنعني، وأجده عاريا... فجأة جاءتني فكرة حمقاء كحياتي... وهي لماذا لا أكتب «الرحيل إلى الألم» ما دام فهم الكل كتابي الأول بأنه رحيل إلى الموت؟ نعم . الرحيل إلى الألم . إلى البلاء وشدة المرض، والاختناق. وكذلك في بعض الأحيان إلى الضحك المؤلم، والفرحة المؤلمة، والشفاء الذي لن يكون»[6].

لعل أكثر ما يسترعي الانتباه، في هذا المقطع التصويري الاستهلالي، هو حضور سمة «العري» على نحو واع في السياق، وارتباطها بمخاضات التعبير، التي تفاقم أحاسيس العجز، مما يجعل الذات الساردة تبدو نتاجا لتوتر مضمر بين رغائب البوح، والسعي إلى فهم الألم الحسي المتشظي، وبين التشوف للملمة أسراره في محكي ينجز الاحساس الموجع في عبارات

نافذة، ويفصل نوازع اللوعة الروحية، وما تولده من توق إلى السخرية والفرح الفاقدين لعلاتهما الحياتية المعتادة.

وبصرف النظر عن إدراك السارد المسبق لخلو رحلة المرض من الاستثنائي، وافتقارها إلى الطرافة المطلوبة في الخطاب السردي، فإن البداهة والاعتيادية والألفة الظاهرة هي ما شكل عدة الراوي في تكوين دائرة بلاغته الفطرية، مع ما يتصل بها من رهان على المعجم المرضي المختزل لأعراض الألم، من «الصمت» إلى «الخواء» إلى «البرودة» و«الاختناق»، إلى «اليأس» من رائحة الحياة. من هذا المنطلق يمكن نعت التكوين السردي بأنه نتاج لـ: «توتر مضمر» بين اتقاد الوعي وتلاشي الذات، وبين العذاب وعسر الكلام، وهو توتر مضمر لأن المقاطع والصور لا تشخصه إلا عبر إلماعات وحدوس، الخفي فيها أكثر من الظاهر. ولغلبة الفردية في الصوت السردي، وضمور التفاعل مع محيط الفعل والحركة والآخرين:

«لم تكن لي معرفة بالمكان الذي أقصده، ثم وصلنا إلى قاعدة باردة، ووضعوني فوق طاولة حديدية باردة، البرودة كثيرة في هذا المستشفى، تكون في عظام المريض وفي جسمه وكذلك في الصالات، برغم التدفئة»[7].

هكذا يمكن وسم خطاب المرض في نص «الألم» بأنه انصياع لإدراك عميق بالفطرة الإنسانية، وبقيمة الشيء الحقيقي والفج، ومن ثم اعتبار النسيج الصوري لطبقات المعاناة الجسدية والروحية، حصيلة أسلوبية لدرامية افتراضية بين الذات وباطنها، أوبتعبير أدق، بين الاحساس بالعلة المفضية إلى الموت، والرغبة في البقاء، ورفض العزلة الباردة الموحية بالفناء. من هنا تنحو عدة الوصف إلى التخفف من غلواء البلاغة، مرتكزة على قيمة المفردة الحادة (البرودة المتفاقمة المنتشرة في كل التفاصيل)، ذات القدرة على تقرير الرزء النفسي، والعطب العضوي، بحيث يتجلى الألم باعتباره «وجودا» برزخيا بين المرئي والمضمر، قابلا للادراك الذهني والتحقق المباشر، شيئا حقيقيا ومرئيا صاعقا، يحتاج إلى الاستبطان وإلى التأمل الذاتي الوجداني؛ يقول السارد:

«دخلت (المستشفى) وبدأت التداوي، وبدأ الألم والقيء والصمت والعذاب والانتظار. انتظار قدوم أحد من الأهل، أو من الأصدقاء.. ليس للمواساة، لكن للاحساس بأني لا زلت على قيد الحياة، وأني كزائري، يمكن لي المشي في الشارع، واستنشاق الهواء براحة، وأن تلك المرحلة ستمر، ثم أعود إلى الرؤية من خارج زنزانة استشفائية، لأرى الحياة، والناس في عقر تسكعاتهم اليومية، وأتسكع أنا كذلك معهم»[8].

يبدو الصوت النابع من عمق العزلة وكأنما هو مستقل عن الوضع المختل للجسد، يصدر عن ضمير مستتر، هو انعكاس للوضع المؤلم، بيد أنه لا يتماهى معه بشكل مطلق؛ من هنا بمكنة القارئ فهم درامية الكينونة المنشطرة للذات، وتمثل الفجوة اللاشعورية بين الوعي والجسد المحسوس، حيث ينحو الوعي إلى تشخيص الأمل، ويتطلع البدن إلى كتم الخراب وإضماره. لذا لا تكاد تخلو صورة من صور نص «الألم»، للعربي باطما، مما أسميناه «التوتر المضمر»، برغم إيحائها المبدئي بالتقريرية، قرينة البساطة والوصفية، ذلك أن صورة الذات الموجوعة المخترقة بالمشاعر المتناقضة والملتبسة لا تفتأ تتأرجح بين عوالم القنوط والأمل، بكيفية طباقية تتجاور فيها تفاصيل الرعب والوجع مع تجليات الصلابة والنهوض.

لكن يجدر التنبيه، في هذا المستوى من التحليل، إلى أن سمة «المراوحة» الانفعالية تلك، بما تشترطه في السياق من توتر ودرامية، لا تخلو من مفارقات مسكونة برغبة السخرية من العالم الخارجي، الذي لا تجاوز وظيفته النصية مأرب التخفيف من وطأة الصمت وبرودة الأجواء والعزلة القاسية التي توحي بها غرف المصحات.

ولعل تركيز السارد على جزئيات الخروج من شرنقة السكون المرضي، وذكره لتفاصيل التجوال واستنشاق الهواء ورؤية الحياة، بقدر ما يرتبط بحالة الاختناق العضوي التي تولدها العلة إلا

أنه يشير بصيغة نافذة إلى تصادي حلم العودة مع حيثيات الألم الحسي، بحيث تكون، في مستوى ما من التمثيل السردي، ردا صوريا على حالة الموت المجازي التي تسكن باطن الجسد السقيم. وهو ما يكثف مرة أخرى من جرعة التوتر المضمر في تجاويف صور الألم العضوي والروحي في سيرة العربي باطما.

وجدير بالذكر في السياق ذاته -وقبل أن نقفل دائرة الحديث عن التشكيل السردي للألم في هذه التجربة الخاصة من محكيات الجسد العليل المغربية- أن كتابة العربي باطما بالرغم من فطريتها وبساطتها ومباشرتها الناهلة من بلاغة التعبير الشعبي، فإن قدرتها التصويرية تسمو أحيانا إلى مستوى رؤيوي لا تبقى فيه الوقائع مكتفية بدلالاتها الاعتيادية وإنما ترتفع إلى درجة من الجناس التعبيري يمكنها من رسم عوالم تخييلية بالغة التأثير عن مشاعر الألم وماهيته وتجلياته.

2 -«الزنزانة رقم 10»: الألم، والكثافة العرضية.

وبخلاف ما كان عليه الأمر في السرد المرضي، فإن محكيات السجن المغربية، تصوغ لـ: «خطاب الألم» تشكيلات نوعية مختلفة بالنظر إلى أصوله وتشخصاته التعبيرية، وما يتخذه من أبعاد ورموز. صحيح أن الجسد المختل الخارج عن نسق اتزانه وعنفوانه، شكل القاسم المشترك بين تجربتي المرض والأسر؛ بيد أن اشتغال الوجع المضمر في كتابة السجن استمد له إيقاعا مختلفا، هو نتاج لعمليات التعذيب، ومصادرة الحرية، والمنع من الاحتياجات الطبيعية، وفقدان الاتصال بالأهل والأصدقاء...، مثلما أن المعاناة أضحت مولدة لمعجم ألمي خاص هو غير المعجم المرضي والاستشفائي، يمتح من مفردات: «القمع» و«الاغتصاب» و«التجويع» و«التكميم» و«الكبت» و«الحرمان» و«الإهانة» و«الجنون»، سمت تجليه المعنوي، ومقام فعاليته في الكون السردي.

والشيء الأكيد أن النصوص السردية بشتى أنساقها النوعية، حتى تلك التي تبدو بعيدة عن مدارات الوجع العضوي، كروايات الحب الخالص والروايات التاريخية، تمتلك رؤيتها الفريدة للألم الإنساني، ولا تخلو من صور ترقى فيها المعانات الشخصية إلى مستويات عليا من القوة والتأثير، إلا أننا نعتقد أن صور الألم في الروايات المتصلة بالمحن البشرية الاستثنائية، مثلما لاحظنا على الأقل في الفقرات السابقة من هذه الدراسة، وكما سنكشف في الفقرات اللاحقة، تفرز عبر التراكم سمات تمثيلية حاضرة على جهة اللزوم في السياق النصي، لعل أهمها: «العري» و«العزلة» و«الرعب» و«الفقدان»، و«مقصدية التطهير». ومن ثم فإن الانجياب الذي سيطرأ في صور النص السجني، مثلما سنبين، سيهم بالأساس مضمون تلك السمات المركزية والأبعاد التي تتخذها في فضاءات الصور، في اقترانها بوعي الشخصيات الساردة لتجربة الأسر، وكذا في التحامها بمثيرات جديدة لمعاناة الجسد والروح لدى الكائن المعتقل.

في نص «الزنزانة رقم 10» لأحمد المرزوقي -وهو أحد المعتقلين العسكريين الناجين من معتقل تزممارت- نقف على سيرة سجن استثنائي، تجلت فيه القسوة البشرية في أقصى مداها، وانعدمت في الآدمية بشكل رهيب، سيرة جارحة تكشف رحلة عقدين من الزمن خارج الحياة لمجموعة من العسكريين المتهمين بالمشاركة في الانقلابين الفاشلين على النظام الملكي مطلع السبعينيات من القرن الماضي، وبخلاف ما يمكن أن نقف عليه في روايات سجنية عديدة كـ«مجنون الأمل» لعبد اللطيف اللعبي، و«العريس» لصلاح الوديع، و«الساحة الشرفية» لعبد القادر الشاوي وحتى «حديث العتمة» لفاطمة البيه، من مساحات تأملية لتفاصيل الألم تمنح صوره وقعا نثريا مميزا، فإن سيرة «أحمد المرزوقي» تمثل كتركيب أفقي لسلسلة من لحظات الرعب والمعاناة الخارقة، رصت على نحو كثيف وضاج بالتفاصيل، دونما عناية بالأفق الدرامي للأحداث، وما تفرزه في السياق من إشراقات نثرية ولحظات استبطان وجداني. وهي الصبغة التي ترتد في ما نعتقد إلى الطبيعية التسجيلية لنص «الزنزانة

رقم 10»، الذي قصد به صاحبه إلى توثيق ذاكرة السجن، مثلما قد تكون محصلة لفطرية الصوت السردي في النص وغاياته التطهرية ولاحتجاجية الواضحة.

بناء على ذلك يمكن اعتبار السمة المؤلفة لدفقات الألم، والدامغة لإيقاعه في نص «الزنزانة رقم 10» هي سمة «الكثافة العرضية» لأحوال القهر، وظروف الجوع، والمرض، والتحلل الجسدي، وهي السمة التخييلية التي تجعل الألم يبرز من حيث هو نتاج لتلازم الإعاقات والموانع في السياق الجزئي للصور السردية، في تزامن مع التصاق تفاصيل العذاب والتشوه والخواء مع العرضي الظاهر والحسي، أي في اتصالها بمكونات الجسد المغتصب والمصادر، الذي يكف عن أن يكون لحاء لروح خفية، ليصير ماهية ذاتية، شيئا صلدا وأجوف في آن، إنما بدون طبقات عاطفية.

على هذا النحو تتراصف المقاطع الوصفية للجوع، والبرد، والصمت، والاختناق، والنتانة، وانهيار الأعضاء الجسدية، يقول السارد في صورة من التداعي الجسدي تلك:

«كان من الطبيعي، في غياب أي نظافة ووقاية أن تتساقط أسناننا بسرعة مفرطة بعد سلسلة من الالتهابات الحادة التي كانت تغرقنا في بحر لا قاع له من العذاب. وقد كنا نعمد إلى خلعها إما ببترها بأيدينا بعد اجتهاد متواصل في زعزعتها، مع ما يصحب ذلك من الوجع الرهيب، وإما بربطها بخيط رقيق متين كنا نلفه حولها ونربط طرفه الآخر بالباب ثم نقتلعها بجرة عنيفة وسريعة. وبطبيعة الحال، لم تكن نفلح من الوهلة الأولى، مما يعني أننا كنا نمارس التعذيب على أنفسنا وقتا طويلا حتى يتحقق المراد، فنخر بعد ذلك على أرضية الزنزانة صرعى وصدورنا مسربلة بالقيح واللعاب والدم»[9].

تجلي الصورة هنا بشكل قوي ملمح الكثافة، المنجدلة بالمبنى اللفظي، والمستندة إلى خصيصة العرضية، وذلك من خلال انغراس المضمون الألمي في بنية الوصف الفيزيولوجي الصادم، والحضور الكبير لمفردات الوجع البدني، ثم عبر ارتكاز الأسلوب على خطة التفصيل الحدثي، وتمطيط إيقاع التبيين، وتشظية صوى العذاب؛ بنبرة مأساوية تحول الصورة الجزئية العارضة إلى تعبير نوعي عن عنف الفضاء السجني، حيث يتلاحم «التشوه» و«الفقد» و«الفعل البدائي» و«العزلة الكلية»، مع سمات الاستغراق في العرضية والذوبان في تفاصيل الخصاص، التي تضحى هي العالم الوحيد المدرك والمتاح.

والحق أن الكثافة العرضية للألم في «الزنزانة رقم 10» تمثل عنصرا مندمغا في لحظة الكشف الفطري للسارد، التي تترجم بواقعية زاعقة المآل غير الإنساني الذي انتهت إليه أجساد المعتقلين العسكريين بسجن «تازمامارت»؛ حيث بات الألم سجلا لوقائع شديدة التباين، ومكتنزا بالأسرار المادية والنفسية الموغلة في التغريب، والعصية على التصديق. ولعل فكرة «الغرابة» هذه تنحو إلى اكتساب نسغ تكويني أساس في عمق الخطاب الألمي للنص، إذ يغدو العذاب مضاعفا بتجاوزه لألفته، مثلما هو شأن وجع الأسنان في الصورة، الذي شكل نواة مشهد قاتم مشحون ومبتذل، ومفعم بالبدائية، انطلاقا من كونه تجرد من سمت الاعتيادي، وانخرط في إيقاع جحيمي يفتقد الصلة بالمحيط، ويضاعف من وقع «الصدمة»، وإحساسي: «القرف» و«المهانة». ولا جرم من ثم أن تبدو الوقائع الشاذة جزءا من بداهات الفضاء الجديد، ووسيلة تمثيلية غير منفصلة عن أسلوب التكثيف المستند إلى العرضي الظاهر والمثير.

ومن المؤكد أن الصورة السالفة مثل مثيلاتها المشكلة للسيرة الحالية، «مرعبة»، وتشخص العزلة عن المشترك الإنساني، وترسم معالم فقدان كل شيء: الجسد ووظائفه الطبيعية، والحرية، والأهل والأصدقاء، وسنوات العمر...، وقد بدت تلك الصور أشبه ما تكون ببوح فاجع يقصد إلى «التطهر» من مشاعر مرزئة لميت حي، افتقد القدرة على الكلام لزمن طويل، فجاء خطابه كتدفق مفاجئ لطوفان الرغبة في التواصل، والالتحام بالفضاء الأهل، وتجاوز الخرس المقيم الذي استوطن الوعي، والتبس

بجدران الزنزانة الباردة، والمناخ الخانق، والجسد المتآكل. يقول السارد في مقطع دال من النص، واصفا مآل زميل له:

«لم يعد محمد لغالو سوى هيكل عظمي متآكل لا يميزه عن الجثث القديمة سوى شعر طويل ترامى على الظهر والأكتاف، ولحية كثة استرخت على الصدر النحيف فغطت ما يزيد من نصفه. أما أظافر اليدين والرجلين فقد تصلبت وتطاولت بشكل مريع ومفزع. شعرت وقتئذ بغثيان شديد، وبرغبة ملحة في التقيؤ، من جراء الروائح الزاكمة التي نزلت على أنفي كاللطمات، وانغرزت في رئتي كالابر والمسامير. فقد مر على الرجل أمد بعيد وهو يتغوط ويتبول في فراشه حتى أصبح ما تحته وحوله برك آسنة»[10].

تتردد مثل هذه الصور الفجة كثيرا في السياق، ناسجة ملامح المشهد الجهنمي لفضاء المعتقل السري «تازمامارت»؛ صور تكتسب من القوة المعنوية والفعالية البنائية ما يجعلها تشكل «قاعدة» للحكي، والهدف الجوهري لمبدأ التصوير. لذا كثيرا ما يتم تداول هذا النمط من الكتابة السردية في الأوساط النقدية باعتباره: «شهادة» على تجربة، و«تسجيلا» لواقع، وذلك بالنظر إلى تركيزه على وظيفة الاسترجاع، وتعلقه بغاية «التأريخ». وسرعان ما يغدو المأرب الأساس في العملية السردية مقترنا بمرتكزي: «الوصف العاري الكثيف»، و«العرضي المعاين»، ما دام عالم السجن، يمثل اختبارا لقدرة الحواس، وإمكانياتها في الاستمرار والصمود. فالسجين في النص معزول في زنزانة مظلمة، لا ينفذ إليها الهواء إلا عبر كوة صغيرة في السقف، ولا تفتح الباب إلا لادخال الطعام البئيس، أو لاخراج جثة سجين نفق. من هنا يكون السمع والبصر واللمس والذوق، معيارا لكفاءة التحمل، وهو ما انعكس أسلوبيا في النص الاستعادي، عبر تكثيف الوصف الفيزيولوجي، وحشده بمثيرات الحواس.

على هذه الوتيرة تمضي مشاهد الألم الجسدي، نابضة بالقسوة والعنف، جامدة، تقريرية، موغلة في المباشرة، تتخفف إلى الحد الأدنى من الهالة العاطفية التي درج الخطاب الروائي على حبكها إزاء أجواء المهانة والمعاناة. إننا بصدد ألم خارج من جسد بارد تحول تدريجيا إلى شيء محايد، لا ينطق إلا عبر خرابه الفاجع، وتفسخه البدائي. مولفا من ذلك كله كيمياء بلاغته ورؤيته لأقانيم: «الخوف» و«العزلة» و«الفقدان».

3 - «من قال أنا»: الألم والآخر، وتشذير الرؤية.

وعلى عكس بساطة المنطلقات التخييلية والدعامات التمثيلية في تجربتي العربي باطما وأحمد المرزوقي، على اختلاف نواتهما الموضوعية، فإن خطاب الألم في نص: «من قال أنا» لعبد القادر الشاوي، ينطبق عليه، بكثير من الرجحان، وصف «الألم الروائي الممتد»، فهو ألم جسدي، بيد أن الاحساس به لا ينبع من عمق الذات، وإنما عبر إدراك الآخرين، هو ألم وإن كان مركزيا في ارتباطه بمريض، ومعتقل سابق فرد، فإنه يتشظى إلى أفكار وتأملات ومواقف ألمية ملتبسة، يتداخل فيها الذاتي بالغيري، ويضحى كنه الألم مزيجا من دلالات: «الوجع العضوي» و«الوحدة»، و«ضغوط الذاكرة» و«قسوة المحيط» و«الخواء النفسي»، و«الشفقة» و«الفضيحة» و«سوء الفهم»... بخلاف ما كان عليه الأمر في «ألم» العربي باطما، و«الزنزانة رقم 10» لأحمد المرزوقي، حيث يخضع التعبير لرؤية فردية، وصوت مركزي مهيمن لا يشوشه التعدد في محيط الانتماء والحركة والفعل.

وأحسبني لا أجانب الصواب، إذا اعتبرت خطاب الألم في نص «من قال أنا»، نوعا من التركيب التخييلي لمراسيم الوجع المخترق لأوصال الذوات المتعددة في النص، تركيب ينتسج عبر استيهامات الآخرين ممن يتطلعون إلى البدن المسجى في غيبوبته المرضية، ويصلون آلامه الواقعية / المفترضة، بأوجاع سابقة للمناضل والمعتقل السياسي، الذي كانه؛ وهو التخطيط السردي، الذي مكن تجليات الألم من اختراق اللحاء الجسدي، لتطول الفضاء العاطفي الرخو المنتسج

حوله، مانحة الألم ألوانا ومذاقات شديدة التباين؛ على نحو يذكرنا بالتمييز النظري الذي وضع «بول ريكور»[11] بين «الألم» و«المعاناة»، حيث يقترن الألم بما هو شخصي مدرك كعطب حسي، لا تلتقطه النفس إلى كتجليات متغايرة، بينما تلتحم المعاناة بقيمة «التعدي»، أي أنها ممتدة عاطفيا ومتصلة بما هو مشترك مع الآخرين، إذن فتجلياتها مفارقة للألم، إنها «انعكاسه» على الذات الباطنية وعلى الكيانات المتصلة بها بأحاسيس الارتباط والتضامن.

ولما كانت المعاناة متعدية فقد شخصت اللحظة الدقيقة للوضع العاطفي المشترك بين شخصيات رواية «من قال أنا»؛ ذلك ما يمكن استيحاؤه -منذ اللحظة الأولى- من صور السرود المتعددة لشخصيات «أحمد الناصري»، و«منار السلمي»، و«عبد القادر الشاوي» وشخصيات أخرى لا تسمى، عن الألم الممتد الذي اخترق الأحشاء ونقلها إلى مشارف العطل. يقول «أحمد الناصري» في صورة من النص:

«عدوت خارجا من المصحة تطاردني الصورة الأليمة التي كان عليها عبد القادر الشاوي، من المفهوم أيضا أن الصورة تلك كانت تطاردني من ألم أحسست به عندما وجهت بصري نحو الرجل الذي كان إلى فترة قريبة في منتهى الحيوية التي بقيت للمتعبين مثله. الأسى إذن ولا شيء إلا الأسى وأنا أغادر المصحة مصعوقا أغالب دمعي الذي لا يطاوع بكائي. لا أريد مواجهة نفسي بالحقيقة النهائية التي أشعرتني بالرعب الشديد»[12].

ليس من شك أن المتألم في الصورة هو السارد المعافى لا البطل السقيم، الخارج من تجربة أسر مريرة، لقد أمسى ألم العلة بديهة خرساء في غياب الوعي المدرك لها، وتحولت قوتها المنتشرة في المحيط إلى مصدر للتفاعل الخارجي. هكذا تتحدث الصورة من حلال الخلفيات والأجواء المهيمنة وتيار الوعي الذي يصوغ تفاصيل الأسى، فتنقلب الأدوار بين «الرائي» و«المرئي»، وتغدو الرؤية وعاء للألم الوجداني المجاوز للعلة وللجسد المسجى، والمحصلة أن الذات السقيمة للمعتقل السابق تصير مجرد مثير لهواجس الرعب، والتمزق وفقدان التوازن.

والظاهر أن امتداد الألم إلى كيان «الآخر» المعافى، والناقل للرؤية، يكتسب، في السياق الروائي، وظيفة تخييلية محددة، من شأنها تكييف الألم المشاع ومنح مفعوله آثار متباينة، إنما بصيغة تترك الباب مفتوحا لتأويلات المتلقين المحتملين؛ فأحمد الناصري يتألم بعمق وحدة، وتنقل وجهة نظره السردية المعاناة بحساسية بالغة، تعيد تخليق الأوجاع الساكنة في ذات البطل الفاقد للوعي. إننا هنا أمام «تذاوت» يشظي الوجع، ويمنحه كنها مفارقا لأصله، في الآن ذاته الذي يحوله إلى إحساس براني قابل للتأويل وتدخل الإدراك.

والحق أن هذا الاسترسال «التذاوتي» للألم في رواية «من قال أنا» يمنح أقانيم: «الرعب» و«الفقدان» و«العزلة» و«التطهير» ملامح ومضامين تتبدل تبعا لعمقها الانفعالي في ذوات الشخصيات الناقلة للمحكي الروائي، بنحو يتجلى معه الألم بوصفه دالا فارغا من المعنى، يجاوز الوجع، والرعب من تخايل النهاية، إلى نوع من الإحساس الذهني الرامز إلى تعقيد الكائن البشري، وهشاشته الفطرية. من هنا تتجلى تمثيلات الشخصيات الروائية، في النص، للحظات الفحوص، والجراحة الدقيقة، واستعداداتهم المطردة لماضي الاعتقال، مرورا بانفعلات الشفقة والتطهير إزاء الجسد الفاقد للوعي، بوصفها تشذيرا لمعنى كلي مبهم، توحي به الرحلة المؤلمة للبطل لأول وهلة، كما تمثل كمسعى أسلوبي محبوك لملء درجات الألم بالمعنى الإنساني، تنضاف إلى تلك التي تطالعنا في نص «الألم» للعربي باطما، وقد أنهكته العلة، وتنجدل مع إيقاع التلاشي والخواء الجسدي والعطش المقيم في فصول نص «الزنزانة رقم 10» لأحمد الرزوقي، وتتفاقم مع متابعة وقائع العنف والقسوة والجنون ومشاعر الفقدان والتيه، وضياع المنبت والأهل والأفق، في غيرها من روايات السجن والمنفى والمرض.

لكن ماذا بعد تمثيل الشاوي لمجاهل «الألم»

الممتد، أكيد أن ثمة مأرب السخرية من بلاهة المحيط المتلهف لتأبين الآخرين؟ لكن ثمة أيضا تراسل مع إيمان ثابت، في كون الذات بؤرة العالم، حتى حينما تكون مصادرة من قبل روايات «الغير». في هذا السياق يمكن فهم المقطع التالي -الوارد ضمن الفصل الخاص برواية «منار السلمي»-:

«أشعر الآن أن الفترة التي قضيتها في الدار البيضاء بعيدا عن جميع العلاقات المتأججة التي تثير الشرر لم تفلح بتاتا في إخماد الحنايا الملتهبة. لا أبدا. وهذا أمر غريب، فقد أردت أن أترك لفعل الزمن إحباطاتي، عبثا؟، الزمن أليم أيضا، وخصوصا حين يمضي كأنه القدر المدمر الذي لا يأبه بالعواطف المستجيرة به. فكيف أدركت رشيدة أنني على استعداد تام للانهيار أمام جميع الأخبار المحزنة، وهل يكون هذا الخبر بالذات مدمرا بحيث لم تدرك أنها حركت به جميع الأحزان الهاجعة؟»[13].

يتضح جليا أن معاناة الساردة ما هو إلى تفاقم صوري لصمت الذات المعتلة في السياق النصي، إنه صورة لما عبرنا عنه بالتذاوت الألمي، وعينة أسلوبية لنهج تشذير الرؤية التي لا تنبهق في السياق إلا لتضويع التمزق، ورفده بدلالات جديدة تنقل تحققه من الشرط الفردي المضمر إلى أعطاف التفاعل العاطفي المدرك، المواكب لإيقاع التأزيم الممتد عبر الأحداث والوقائع السردية. لذا وجب النظر إلى هذا المقطع -الذي يرد بعد توصل «منار» بمكالمة من صديقتها رشيدة تنبئها فيها بدخول عبد القادر الشاوي المصحة في وضع بالغ الخطورة- من حيث هو نتاج لإيقاع «الامتلاء» الصوري، لخطاب الألم، إذ إنه وإن انطلق من بؤرة حصرية «مختزلة» إلا أنه سرعان ما أنشأ مجالات أرحب، ومن ثم ما فتئت تشكيلاته تنفتح على دلالات ومضامين تكشف تدريجيا عدوى الألم وتكثيفه اللاإرادي لأجواء «الرعب» و«العزلة» و«الفقدان».

في مقاطع لاحقة يستثير الرواة صور الأوجاع السرطانية متماهية مع ذاكرة الأسر في بشاعتها الجهنمية، كما يقفون على أحوال «البرودة» و«العزلة» والخواء المستشري، وتضمن في السياق مشاهد بالغة التفصيل عن عملية التخدير والجراحة الدقيقة، بيد أن المشترك في تلك المقاطع جميعا، أن الألم يتجاوز فيها وعي الذات البطلة إلى المحيط الخارجي، عبر منطق الصداقة والحب والانتماء إلى دائرة إنسانية مشتركة. لذا غالبا ما يلتبس خطاب الألم بنزعة التعاطف المأساوي، ويضحى بؤرة لتلاقي أحاسيس وانفعالات متباينة ومتناقضة أحيانا. وهو ما يفتح بلاغة التمثيل الروائي للألم على آفاق جمالية متغايرة، تنضاف إلى مثيلاتها في نصوص محمد خير الدين وعبد اللطيف اللعبي والعربي باطما، وأحمد المرزوقي وصلاح الوديع وفاتحة مورشيد وغيرها من النصوص الذي أثرت رصيد سرديات المرض والسجن في الرواية المغربية المعاصرة.

4 - تركيب:

تلك كانت بعض تجليات خطاب الألم في الرواية المغربية الجديدة، تجليات مطبوعة بنزعة التنويع والإبدال لمعنى العذاب الجسدي والنفسي، تمثل عينة نوعية للنزوع الروائي إلى طبع تشكلات المعاناة الإنسانية، وصياغة تعددها، وإذا كان بإمكاننا أن نخلص من محاور التحليل الراهن إلى خلاصات عامة، فإنها لن تهم نصوص «الألم» للعربي باطما، و«الزنزانة رقم 10» لأحمد المرزوقي، و«من قال أنا» لعبد القادر الشاوي فحسب، بقدرما ستنفتح على مجمل الأسلوب النوعي لحكيات المرض والسجن المغربية؛ وعليه:

4-1. فإن تجليات «الألم» السردي، في هذه النصوص، تشكيل صوري تمتلك فيه اللغة الحادة، العارية، كفاءة تمثيلية مؤثرة، لعوالم الخواء والصمت والخراب الجسدي، وقدرة أسلوبية نافذة على تطويع إمكانيات الكلام المرجعي لغايات التخييل القريبة من المتعين والظاهر، وهي بهذا التخصيص صور لليومي المتعلق بالنماذج البشرية المعذبة، وبالوقائع والأفكار والعواطف الإنسانية المتعلقة بلحظات الخلل وفقدان التوازن.

4-2. لذا ليس غريبا أن تهيمن على صور الألم خصيصة التفصيل، قرينة المباشرة والتعيين، بحيث يضحى وجود الشخصيات وفعاليتها في السياق الصوري مغمورا بعلاقاتها في الفضاء والزمن وتواتر الأحداث، وملتبسا بمنطق الإمكان في رصد خصائص الطبع والسلوك الإنسانيين، ولذا فعندما تستبطن الصور مظهرا معينا للغرائبي /الاستثنائي في لحظات المرض والسجن، فإنها تترجم في الآن نفسه قيم البلاغة النوعية في التقيد بنطاق المحتمل، وتقريب خصائص الظاهر والمألوف.

4-3. ولا غرو إذن أن يمتلك «الألم» السردي، قدرة فريدة على ترجمة العنف الاجتماعي، واستبطان مكامن الهشاشة الجسدية والفراغ النفسي للكائن الفرد؛ فالألم في نصوص السجن والمرض ماهية وجودية متشظية تتسرب إلى صلب علاقات التساند، وتكيف شروط التواصل والتفاعل السرديين، وهي تستمد وقعها النافذ من الطبيعة المعقدة للكائن البشري.

4-4. ويغتني المعجم «الألمي» بمراتب الدلالة ومقامات المعنى، المؤدية لصور «الأزمة» الفردية والجماعية في النصوص، بيد أن هذا التعدد يرتد إلى سمات تكوينية نوعية مشتركة بين العديد من نصوص المرض والسجن المغربية؛ وهي سمات: «العري» و«الرعب» و«العزلة» و«الفقدان» و«مقصدية التطهير» ... وهي السمات الثابتة التي سرعان ما تجد لها تجليات متغايرة، ولا تلبث إطاراتها أن تنفسح تدريجيا، عبر آليتي «التنويع» و«الإبدال»، على قيم دلالية وجمالية مرتبطة بالخصوصية الفردية لتجربة الألم.

4-5. ولا جرم، بعد ذلك، أن تجنح الصور في هذا النوع من الخطاب إلى رسم مدار لترابطها النصي، تفرد بمقتضاه المتنوعات الصورية المتغايرة بسمة بلاغية تكون لحمة إنجازها وتداعيها، وأساس جدلها وتعدّيها في السياق النصي، من قبيل: «التوتر المضمر» و«الكثافة العرضية» و«التذاوت» و«تشذير الرؤية».... وغيرها من السمات الضابطة لتفاعل وظائف التخييل في الصور الجزئية؛ حيث تتجدل بطبيعة الخراب الجسدي والنفسي في النص السردي، وتلتحم بسمات وعي الشخصية، وتطبع مكونات الوصف، ومباني السرد، ومقامات التمثيل الحسي والذهني، وسجايا الاقتصاد والمبالغة التعبيريين.

هوامش

1 -يانكو لافرين، نيتشه، ترجمة: جورج جحا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1973، ص 66.

2 - Eric Gagnon. Les promesses du silence. Essai sur la parole. Ed. liber. Montréal. 2006. p. 125.

3 - أسئلة الرواية أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص 64.

4 - يقول السارد في متن الرواية: «هي لعبة تعتمد طرح ما يؤلم ويسبب الوجع وصداع الرأس، ص 133 (طبعة دار الأمان، الرباط، 1992).

5 - دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2004. وهو الجزء الثاني من سيرة المبدع المغربي «العربي باطما»، بعد جزء أول حمل عنوان «الرحيل».

6 - نفسه، ص 7.

7 - نفسه، ص 43.

8 - نفسه، ص 41.

9 - دار طارق للنشر، الدار البيضاء، 2003، ص 104-105.

10 -نفسه، ص 154.

11 -أنظر:

Ricœur P. . La souffrance n'est pas la - douleur .. Revue Autrement – souffrances. n°142. février 1994.

12 - من قال أنا، منشورات الفنك، الدار البيضاء، 2006، ص 30.

13 - نفسه، ص 42.

"مثل صيف لن يتكرر" لمحمد برادة

بين مَنْ أنا؟ و مَنْ غيرُ أنا؟

رشيد بنحدّو

لعل السيرة الذاتية، سواء أ كانت جزئية أم كاملة، هي أكثر الأشكال الحكائية معاناة لتجربة التجاذب بين الحقيقي والمتخيل. ففيها يكون البين - بين في درجة من الرسوخ يصير معها أفقاً شاملاً للكتابة وبراديغماً للتخييل. وأحسب أن هذه حال نص محمد برادة : «مثل صيف لن يتكرر» (1)، الذي يطرح مسألة في غاية الدقة تتعلق بتجربة الذات الكاتبة في الواقع وبتجربة هذه الذات نفسها وهي متحررة من هذا الواقع. هنا يدرك البين – بين مستوى من التجذر يجعل النص يجاوز كونه فضاءً فاصلاً بين مقتضيين ليستوعب كلاً منهما في جوهر نصيّ واحد غير قابل للانفصام. ولعلّ / بليز باسكال /، الذي ألهمت «خواطره» فكر الحداثة الغربية، كان سبّاقاً إلى الإعلاء من شأن البين – بين في صورته الجذرية هذه حين قال : «أنا لا يستهويني الإفراط في القوة إذا لم أراع في نفس الآن الإسراف في القوة المعارضة. فرفعة المرء لا تظهر في بلوغه حدّاً ما، بل في إدراكه الحدّين معا وملئه البين – بين الفاصل بينهما» (2).

بهذا المعنى، يَعدُ البين – بين بأقوى وأغنى خصوبة له في الكتابة السردية من حيث نوسانها بين تجربتين، الأمر الذي يُنتج إحساساً شديداً بالالتباس والمفارقة.

توضيحاً لهذه السيرورة المابينية الفريدة، سأفحص نص برادة من جهة تشغيله لثلاث استراتيجيات هي :

الاستيقاع، وأقصد به التماس النص للواقع العينيّ من خلال إفادات تثبت مضارعته للحقيقة.

ويقابله : . . .

. . . الاستخيال، وأعني به التماس نفس النص للخيال بوسائط بلاغية وأحابيل فنية تضمن مزايلته لهذه الحقيقة.

التنصيص، وأقصد به الإواليات الكفيلة بوضع هذا العبور الافتراضي من المرجعي إلى المتخيل موضع نص (3).

* *

رهان محكيّ الحياة

باعتبار أن كيفية قراءة أي نص أدبي هي جزء لا يتجزأ من هذا النص، فإنّ «مثل صيف لن يتكرر» مجهّز تكوينياً بشكل يجعله جزئياً قابلاً لقراءة إحالية تربطه بالذات البيوغرافية للمؤلف حتى ولو لم يرجع القارئ إلى الصفحة الرابعة للغلاف، التي يُعرَف فيها برادة نصه بما يوحي بأنه جزء من سيرته الذاتية، «انتسجت خيوطه خلال إقامتي بمصر وأنا طالب، ثم خلال زياراتي التالية».

غير أن هذا النمط من القراءة ليس دون أن يثير سؤالاً يتصل بمدى صحة مقول هذه الذات، وهو سؤال «يُنتج لدى القارئ (...) نوعاً من التردد والحيرة لا بخصوص تصديقية الإفادات التي يقدمها النص فحسب، بل بخصوص طبيعة هذا النص نفسه كذلك» (4).

يضمر هذا السؤال أنّ «الميثاق السيرذاتي»، كالذي تصوّره فيليب لوجون، والذي يقضي بضرورة وجود تطابق تامّ بين المؤلف والسارد والشخصية – يظل، على رغم وجاهته، قاصراً عن الوفاء برهان محكيّ الحياة ما لم يأخذ الالتزام بالصدق بعين الاعتبار. وهو المبدأ الذي لا يتأكد إلاّ إذا كانت للقارئ أو الناقد معرفة عميقة بحياة المؤلف.

بيد أنّ هذه الفرضية نفسها تكتنفها إشكالية، ذلك أنّ البحث في النص عن آثار دقيقة وأمينة لأحداث يكون المؤلف قد عاشها فعلاً يُغفل أنّ للكتابة، حتى ولو كانت كتابة عن الذات الشخصية، قيودها واشتراطاتها النوعية : «إنّ مسعًى نقديًا مثل هذا يخطئ حتماً موضوعه، لأنه يحمل بالضرورة على الاعتقاد بأنّ الحدث المعيش يسبق فعل كتابته حكائيًا، وبأن بين المرجعيّ والمتخيل علاقة عليَة، أي علاقة تبعيَة، وبأن هناك سيرورةً يتم من خلالها تدريجيًا تحويل الأشياء إلى كلمات، سيرورة قابلة لإعادة تشكيلها ولدراستها وتحليلها بحسب مراحلها المتعاقبة». (5)

دون التمادي في تقليب هذه الإشكالية الحقيقية، سأرصد فيما يأتي بعض قرائن مشابهة «الحقيقة» في «مثل صيف لن يتكرر» بالاستناد إلى ما يمكن لي أن أدعي أنه معرفة شخصية بالمؤلف (و لو أنها طبعاً جزئية)، وبالاستعانة كذلك وعند الاقتضاء بأحد «الأبطال» الذين شاركوه تجربته القاهرية. لأجل ذلك، سأنظر إلى النص من زاويتين تسهمان معاً في تخصيصه وتمييزه، ومن ثم في تجهيزه بالمعنى، أي بمعنًى ما.

آثار الواقع

ترغمني زاوية النظر الأولى على أن أستنفر كامل جهدي وانتباهي لكي ألتقط، من ظاهر النص وباطنه، تلك الإشارات التي تدل على «ما وقع فعلاً»، والتي «لا تقول في النهاية أي شيء عدا : نحن الواقع عينه !»(6). وهو إجراء لا أخفي تبرّمي القوي منه لأنه، أوّلاً، لا يخلو من كاريكاتورية ولأنه، ثانياً، يتنافى مع روح الممارسة النقدية كما أتصورها، والتي أشرتُ إليها في التوطئة لهذا الكتاب.

يتعلق الأمر في هذا النص بمحكيّ حياة، جزء من حياة، يغطي إجمالاً مرحلتين من عمر شخصية محورية اسمها حمّاد :

مرحلة إقامته بالقاهرة تلميذاً ثم طالباً بين 1955 و1960، وتشمل القسم الأول من الكتاب (من ص.5 إلى ص. 131)، وعنوانه «ثقوب لا تكف عن الامتلاء». ويتناول فيه السارد بالوصف المعيش اليوميّ ل حمّاد في الشقة والجامعة والمقاهي وقاعات السينما والمنتديات الثقافية الخ.

أما المرحلة الثانية، التي تولّى سردها حمّاد بنفسه، فتمثل قسمه الثاني (من ص. 133 إلى ص. 234)، وعنوانه «امتداد خيوط الذاكرة» – حيث يتذكر عوداته اللاحقة إلى القاهرة التي ستتواصل إلى غاية 1998، علماً بأنّ الكتاب صدر في 1999.

وتعتبر الأعوام الخمسة، التي قضاها حمّاد مقيماً في القاهرة، حاسمة في حياته، لأنها تمثل مرحلة المراهقة ؛ فقد كان عمره، حين وصوله إلى أرض مصر، يقل عن سبع عشرة سنة. لذلك، يحفل القسم الأول من النص خاصة بوقائع وتفاصيل ونوادر يهمني أن أشير، من غير نية استيفائية، إلى ما تنبض به من آثار الواقع، لأن بين النص وسياقه المرجعيّ المباشر نقاطَ تَماسٍ عديدةً.

فالأمكنة مسمّاة بأسمائها الحقيقية (أسوان، الإسكندرية، الأقصر، وخاصة القاهرة بأهراماتها وجامعتها وميادينها وحاراتها وقيعانها الشعبية وجامعها الأزهر ونادي المغرب العربي بها الخ.). وهي موصوفة بإسهاب وتوتّر حين تكون مسرحاً لأحداث تاريخية فاصلة بين وضعين (بورسعيد وتأميم قناة السويس ثم الهجوم الثلاثي . . .).

كما أن زمن «القصة» يحيل على أحداث حقيقية متجذرة في تاريخ مصر وكافة الأقطار العربية، دوّنها السارد بدقة متناهية، مثل خطاب جمال عبد الناصر معلناً قرار تأميم قناة السويس وما أعقبه من هجوم الطائرات الإسرائيلية والفرنسية والبريطانية على

بورسعيد، ومثل الوحدة بين مصر وسوريا وسوى ذلك من الأحداث.

ثم إن لغة السارد تقريرية إجمالاً، تتوخى الحقيقة حتى حين تتراخى الذاكرة وتخونها القدرة على الاستحضار. أما حين تداخلها العامية المصرية أو حين تتمرس ب «الرومانسيك ماشياً على قدمين» (ص. 187)، فإن اللغة تدرك ذروة إحاليتها.

أما الشخصيات، وعلى رغم أنف النظرية السردانية التي تقول عنها إنها مخلوقات من ورق، فإنها تحيل كافةً وبدون استثناء على أشخاص ذوي وجود فعليّ بأسمائهم الحقيقية المدونة في بطاقات هويتهم، وكذا بصفاتهم وعاداتهم ونزواتهم التي يُعرفون بها في الواقع، حتى ليخيّل إلى القارئ أنهم سيتمرّدون على وضعهم الاعتباري النصي ويَنطُونَ خارج السطور ليلتحقوا بأماكنهم المألوفة، هذا إلى مقهى الفيشاوي أو سينما مترو، وذاك إلى كلية الآداب، وآخر إلى بيته ليعقد لقاءه الأدبي الأسبوعي مع طلبته وزوّاره، وآخر إلى منزله ليستقبل مواطنيه المغاربة ويقدم لهم الأتاي والحلويات ويطلعهم على أخبار الوطن المستعمَر، وآخر، وهو ضرير، ينتظر من يقوده إلى بيته بعد إلقاء محاضرته في الكلية... وحتى حين يستبدل السارد أسماءهم الحقيقية بأخرى مستعارة، فإنَ القارئ الفطين سرعان ما يتعرف على هوياتهم الفعلية ؛ فبرهوم هو الشاعر المغربي إبراهيم السولامي بقلبه وقالبه. وعلاء هو المفكر المغربي عليّ أومليل الذي سيصبح سفيراً لبلده في مصر ثم لبنان. ومواطنهما زير النساء الأسمر هو عبد القادر تميم الذي سيتخذ لاحقاً من محبة الحكمة مورداً لعيشه. أما الطالب المغربي المكنّى بنبيه، فهو عبد النبي الشرقي الذي سيصبح، بعد عودته إلى الوطن من فرنسا التي حصل فيها على ديبلوم في التجارة، موظفاً في أحد الأبناك. وصديقه فتّاح، الذي حكم عليه الفرنسيون بالإعدام وعمره ستة عشر عاماً، ليس سوى عبد الفتاح سباطة الذي سيصبح عمدة لمدينة الرباط، إلخ.

وشخصية حمّاد هذا نفسها، التي تستأثر بالسرد على غيرها من الشخصيات، سواء أكانت موضوعاً مسروداً أم كانت ذاتاً ساردةً – من تكون إذن؟ لا مراء، ومن غير رجم بالغيب، في أنها محمد برّادة نفسه بالذات والصفات، الذي يعرف الأدباء المغاربة أنه يتسلّى بين حين وآخر بتوقيع بعض مقالاته في الجرائد المغربية بهذا الإسم المستعار، بعد أن وقع بعضها الآخر باسم فيصل السبتي ! فهل هي محض صدفة أن يكون عام ميلاد برّادة بالرباط – وهو 1938 كما هو مثبت في الصفحة الرابعة للغلاف – هو نفسه عام ميلاد حمّاد بنفس المدينة، الذي يمكن استنباطه من عملية طرح عمره حين وصوله إلى القاهرة (و هو 17 سنة) من بداية زمن القصّة (و هو يوليوز 1955) ؟ وهل هي هفوة كلام صرفة أن يقدّم حمّاد نفسه للست زينات بقوله : «أنا محمد من المغرب ...»، فتردَّ عليه : «نوّرت مصر. ما شاء الله، الأستاذ محمد بقى بيه وأستاذ في الجامعة لذا شيء عظيم» (ص. 225)، علماً بأن برّادة كان أيضاً أستاذاً بجامعتي فاس والرباط ؟ وهل هي زلّة لسان أن يقول حماد السارد في الصفحة 205 : «استسلمتُ لكتابة «لعبة النسيان» بحثاً عن رومانيسك تعيد خلقه مغامرة الكلمات وتنتشله من حضن الماضي»، علماً أيضاً بأنَ أولى روايات برّادة هي «لعبة النسيان» ؟ وهل هو مجرّد اتفاق أن يقضي كلّ منهما جزءً من طفولته في حضن خاله بمدينة فاس العتيقة ؟ وهل هو أمر عرضيّ أن يُنجزا معاً أطروحة حول الناقد المصري محمد مندور لنيل الدكتوراه من جامعة السوربون الفرنسية، وأن يشترك الاثنان في صفات الفطنة والمرح والدونجوانية والطنز ؟ وهل هي سخرية قدر خالصة أن تُلمّ بهما معاً رزية فقدان ابنهما الوحيد نصف ساعة فقط بعد ولادته ؟ إلخ.

إخال ألاّ جدوى من مواصلة تعقّب آثار الواقع هذه لفرط ما أنها كثيرة وقوية «صارخة» ! بيد أنَ من المناسب أن أنظر الآن إلى استراتيجية الاستيقاع في «مثل صيف لن يتكرر» من الزاوية الثانية.

الذات المذخرة أو زمكانات البداية الثانية

لماذا آثر حمّاد برّادة (؛) أن يتوارى خلف ضمير الغائب، مؤجّلاً التدخل في النسيج النصي بضمير المتكلم إلى غاية القسم الثاني من النص إجمالاً ؟

لعل ما حداه على ذلك هو انتظاره أن يقوم «بتصفية حساب» مع ذاته الماضية حين كان بعدُ متذبذباً بين الرباط وفاس، وأن تُبين «ذاته المذخرة» (ص. 87) عن نفسها من بين تداعيات تجربته القاهرية وما أثارته في وجدانه من أسئلة. ذلك أن السنوات الخمس التي قضاها في القاهرة تمثل مرحلة من حياته تَمَّ فيها الانتقالُ من فراغ مرتبط بذات أصلية إلى وعي بتبلور ذات مختلفة هي ما يراهن عليه بالكتابة وعبر الكتابة. فمن خلال توزعه بين تحصيل المعرفة والاكتشاف والمغامرة وإثبات الذات والترويح عن النفس، تتشكل عناصر شخصية أخرى ستتقوّى وتتحدّد شيئا بعد شيء لتجعل منه إنساناً سيكون لاحقاً ذا تأثير بليغ في البنية الثقافية والفكرية لمجتمعه. ففي هذه السنوات تمت بالفعل قطيعة جذرية بين زمن يتوقف وزمن آخر سيشرع في التحرك. ومن ثم، فهو يشبّهها ب «الذاكرة المضافة (...) التي ترافق إقامتي وزياراتي لمصر (...) (و التي) لا تستنسخ القائم المتداول في المردّدات والموروثات» (ص. 168).

و في تأويلي أن ميدان باب الحديد العجائبي، الذي استقبل حمّاد لدى وصوله بالقطار إلى القاهرة في أغسطس 1955، يمثل أول فضاء لبداية هذه القطيعة. فليس صدفة أن يبتدئ النص بهذا الملفوظ المعبّر : «عتبة محطة باب الحديد» (ص. 7). فالأمر يتعلق فعلاً بعتبة يُعدُّ تخطّيها شروعاً في ارتياد عالم لا شك في أنه غامض، لكنه يؤشر أيضاً وخاصةً على انقطاع حمّاد عمّا كانه من قبل. يقول السارد : «كان (...) يقترب من سنّ السابعة عشرة (...). الآن فقط، وهو يخرج إلى ميدان باب الحديد حاملاً الحقيبة والبذلة، تحت شمس أغسطس اللافحة والضوضاء التي لا عهد له بها (...)، يدرك أنه يرتاد عالماً مجهولاً» (ص.- ص. 8-9). ويقول أيضاً : «كان سفره جسراً، عَبَارَةَ نحو صقع آخر لم يع، وهو يرتاده، أنّ صعقةً تسللت إلى كيانه وذاكرته (...). قوةُ دفع لا تقاوَم» (ص. 22).

«العتبة» و«الجسر» و«العبَارة» : ثلاث كلمات للدلالة على شيء واحد هو ذلك الحيّز البين - بينيّ النوعي الذي تتداخل فيه القرائن الزمنية والمكانية للاشارة إلى حيدان الشخصية عن وضع أصليّ واندماجها في وضع آخر مختلف، حَيّزٌ زَمَكَانيٌ إذن (un chronotope) يعرّفه / ميخائيل باختين / بقوله عن «العتبة» تخصيصاً : «إنها، بما تتسم به من قيمة انفعالية وكثافة قوية، زمكان الأزمات والتحول في المصائر (...). فالعتبة استعارة ترمز إلى حدوث انقلاب مفاجئ في حياة الشخصية وإلى قرار سيغير مصيرها»(7). ومن ثم، فإنّ ميدان باب الحديد ليس فقط فضاء نصّيًا، مسربلاً بالخيالات، متداخلاً في الزمان والمكان يتشيد بالكلمات» (ص.8)، بل هو كذلك وبالخصوص مجاز ماديّ يتعرض فيه حمّاد برّادة إلى رجّة عنيفة كالصعقة ستجعله يكفّ عن كونه مَنْ كانه، أي «مثل العروبيّ في الشماعين» (ص. 10)، ليشرع على أثرها مصيره في التشيد تدريجياً لا بالكلمات، بل بالأفعال والمواقف التي ستكيف شخصيته على نحو سيجعله يصبح بعد بضع سنوات «مثقفاً عضوياً» في وطنه المغرب، قبل أن يتحول في وطنه الثاني (فرنسا ثم بلجيكا)، إلى «مصارع طبقيّ في قبيلة الكلمات».

وليست زمكانات العبور القاهرية وحدها ما سيدشن فيه حمّاد برّادة إعادة بناء ذاته، مثل عتبة محطة القطار بباب الحديد خاصةً، ثم عامّةً «الشوارع الخلفية المتضوعة بعبق التاريخ والأجساد والروائح والملابس والألوان والأحداث العجائبية» (ص. 24). بل إن هناك أيضاً زمكانات الإقامة التي سيتعرض فيها لما يدعوه بحقّ وصواب «الانفجار الكبير» (ص. 45)، والتي يشبّه فيها نفسه ب «الفراشة

المنجذبة إلى مصباح قوي يغشي العينين وهي تحوم وتندفع لاختراق دائرة الضوء» (ص. 67). وتتمثل في أماكن الاحتشاد الشعبي، كالمقاهي حيث سيكتسب حس الدعابة وملكة السخرية اللذين يتجسدان في شرائح حيوات متجاورة «ضاجّة بالرومانيسك» (ص. 24). وتتمثل كذلك في بيت الزعيم المغربي علال الفاسي بالقاهرة، باعتباره «عتبة انتقال نحو مرحلة أخرى» (ص. 43)، حيث سيحتد الوعي السياسي لدى حمّاد بقضايا الوطن المستعمَر آنذاك. كما في الجامعة التي سيدرس فيها الأدب «ليصبح كاتباً يلملم المشاعر واللحظات والأفكار» (ص. 44). وفي اللقاء الأدبي الأسبوعي، الذي كان عباس محمود العقاد يعقده في بيته، سيكتشف فن الجدل وبلاغة المغالطة. أما ذائقته الفنية، فستتكون في أوبرا القاهرة وسينما مترو وسينما ريفولي، وكذا في مقهى التوفيقية الخاص بعشاق أغاني أم كلثوم إلخ.

إن جميع هذه الأفضية، التي تنضاف إليها طبعاً محلات اللهو والعبث، هي بامتياز وبتعبير / باختين /، «زمكانات التأزم والتعثر والانبعاث وتجدد الحياة وتفتّح الوعي واتخاذ القرارات التي تغير مجرى الأحداث».[8] لذلك، كان بدهياً أن يستشعر بأنّ «أقساطَ وجود تنضاف إلى حياته» (ص. 46)، بل وبأنّ «كيانه قد انفصل عن مداراته السابقة مرتاداً بدايةً ثانية لحياته. كأنما بدايات الطفولة تتباعد مفسحةَ المجال لهذه البداية الثانية ذات الحواشي المتشابكة، لأنها لم تعد تتجه من حاضر إلى مستقبل عبر زمنية خطية متصاعدة. هي بالأحرى بداية رحلة لا توجهها الوقائع وحدها بقدر ما تستجيب لمقتضيات نسيج خلايا ذاكرته الجديدة أكثر فأكثر في فضاءات مغايرة» (ص. 45).

أليست هذه الاستحالة من حال كانها إلى حال سيصيرها هي ما يراهن على إبرازه كل محكيّ حياة، بدءً من «اعترافات» / سان أوغيستان / التي يقول عنها / جون سطاروبانسكي / إنها «لا تحكي فقط ماكانه في زمن منته، بل تحكي كذلك حالات التأزم والقلق التي ألمّت به لتجعل منه ذاك الذي سيصيره في زمن الكتابة» ؟[9]

و سواء أ كانت هذه الزمكانات أفضية للعبور أم كانت أفضية للاقامة، فإنها ليست من غير أن تكون مثاراً لتأملات وتداعيات ومشاعر «داخل متاهات أسئلة قلقة تلامس هموم الانتماء والكينونة ورغائب الجسد» (ص. 46).

هكذا، وفي معرض تفكير حمّاد في التحول الجذري الذي طرأ على حياته عقب تخطّيه عتبة ميدان باب الحديد، فإنه يرخي العنان لتأملات مقلقة تنبش أعماق وجدانه : «هل نستطيع أن نحصي العتبات التي نتخطاها في رحلتنا الحياتية ؟ (...) الوجدان ؟ ترنيمة تنبثق فجأة من اللاوعي لتعلن انتماءً إلى طفولة مؤبّدة ؟ ذكرى عابرة يرتجّ معها الكيان والنسوغ والشوق إلى ما انقضى ؟ كلمات تحفر، خلسة، في المعجم السري أخاديد الحميمية وسراديب الافضاء إلى رحابة الكون ؟ لحظة مفاجئة تجعلك تدرك أنك لست فقط ما تظنه وأنك متعدد في أحاديتك ووحدتك ؟ كأنما الوجدان هو كل ذلك. لكن نبتة نحيفة تلونه وتسبل عليه قناعاً يلحقه بمنطقة الحدوس واللامرئيات». (ص. 24)

أما علاقاته النسائية التي يصفها ب «الملتبسة» (ص. 89)، فتوحي له بأن «يفلسف» الغريزة الجنسية بشكل لم يسبقه إليه لا / فرويد / ولا / ماركوز /، ولا حتى الشيخ النفزاوي قبلهما، واضعاً بذلك الأسس لنظرية ليبيدية برّادية. كما في هذا المقتطع الذي لا مناص من الاستشهاد به على رغم طوله : «كثيراً ما يسترجع حمّاد مسارات شهوته وعلائقه بالمرأة (...). يستحضر فتيات ونساء كُنّ مخفورات بالشبق أو بهالات الخجل ويستعيد بعض التفاصيل : لحظات الرهبة والتعثر في البدء، ثم جهد التواصل وانطلاقات جسده عندما كان يحس أنه ليس وحيداً في رحلته نحو الوهم الجميل (...). لكن الرغبة – الشهوة ليست مجرد ذلك، ليست مجرد استجابة لما يعرضه الواقع وينبض به الجسد. هي أيضاً في نظر حمّاد رغبة في البذل والعطاء، في فهم

الآخر واستبطان رغائبه، في خلق علائق تعلو على ما يبدو واقعاً مكروراً يند الحلم. تبدو له الرغبة – الشهوة بمثابة المحرّك الأساس. لكن من يضمن أنها لن تكون على حساب الآخر، مضادّة لرغبته الاشتهائية ؟ بقدر ما يطول أرقه، تطول الأسئلة وتفريعاتها المقلقة. إلاّ أنّ حمّاد يحس أن الرغبة – الجسد، لحسن الحظ، لا تدرك تحققاً نهائيّاً. دائماً يتكشف الجري وراءها عن سراب أو نقصان (...). يخيّل إلى حمّاد أنه قد عرف فيما بعد لحظات من ذلك التحقق في فرنسا والمغرب، حينما توافرت محبة تلبّستْ اشتعال الروح في الجسد. وحتى في تلك اللحظات، لا يختفي الالتباس تماماً. إنه لا يشبه ما عاشه من خلال العلائق الملتبسة، لأنّ الحب والجنس، في رهانهما على الاكتمال، لا مناص لهما من معانقة وضوح الموت، وضوح مأساوي، ومع ذلك لا يخلو من جاذبية». (ص. – ص.101 – 102)

كما أن رؤيته، في متحف القاهرة، لمومياء رمسيس الثاني مسجيّاً داخل تابوت من خشب الأرز، ملفوفاً في كفن من كتّان، نكأت في وجدانه جرحاً عميقاً لم يجد لمداراة تباريحه غير أن يقول إنه «تآلف معه» : «أحس كأنّني أمام جنين خرج توّاً من الرحم، فاستولى عليّ قلق مباغت لأنّ ملامحه وسَمْتَهُ الطفوليّ ذكراني بذلك الولد الذي لا اسم له، والذي أودعته التراب منذ أكثر من عشر سنوات وهو وليد لم يستنشق هواء الحياة أكثر من نصف ساعة، ولم أتَمَلّ بملامحه العارية وعينيه المغلقتين وحركاته العشوائية إلا بضع دقائق رسَخت صورته في ذهني. وحين حملته إلى المقبرة المواجهة للبحر، كنت مذهولاً صامتاً، ومرافقي يقول لي مواسياً : هذا ما بغى الله أ سيدي مولاي، بالخلف إن شاء الله. وها أنذا في المتحف أرتجف بقوة أمام جسد رمسيس الثاني المحنط الذي يتابع «الحياة» من داخل الموت، متحدّياً نواميس الفناء. الكآبة التي أحسستها، بعدما شبّه لي، لم تكن مبررة، لأنّ روابطي بالوليد الجنين خلفت جرحاً تآلفت معه وأدرجته في خانة النسيان. إلاّ أنّ مومياء رمسيس كانت تطوّح بي في أصقاع الكينونة والعدم واستمرار الحياة» (ص. 211). ولأنّ هذه الرزية لن تبارح وجدانه أبداً، فإنه سيستعيدها بلوعة ومرارة بعد صفحات قائلاً : «كان (رمسيس الثاني) يبدو لي، في تابوته البسيط المجرد من هالات الملك وتواشي الأساطير، إنساناً عادياً، مغرقاً في إنسانيته التي استعادت براءة الطفولة ولامبالاتها. وقد يكون مرد ذلك التعاطف الذي أحسسته هو أنه حرك بأعماقي صورة الوليد المغيب تحت التراب، الحامل لأسئلة الوجود والعدم والاستمرار في الزمن وفي الذاكرة. لكنني أنا مقصوص الأجنحة، لا أملك أساطير أقمط بها الوليد الجنين حتى أسترجعه من كهف الفناء». (ص. 217)

فجميع قرائن الاستيقاع هذه وسواها مما يطفح به النص تبدو بمثابة أدلة تصديقية كافية وشافية لجعل «الحقيقة» تتحرك وتتكثف لتتخطى وضعها النصي وتخطو خطو فاطرها في أرض الواقع، ومن ثم لإغراء القارئ باعتبار «مثل صيف لن يتكرر» سيرة ذاتية جزئية.

رهان المحكيّ الروائيّ

«لكنّ من هو أنا ليس هو أنا تماماً»! بهذا الاستدراك الموحي بالاستياء والاحتجاج، يعترض لسان حال محمد برّادة على كل من تسوّل له نفسه أن يعتبر نصه (فقط) سيرة ذاتية. إنه (أيضاً وخاصةً) محكيّ روائي، سيما وأن مؤلفه يشك في «أن تكون سيرة الكاتب أساسية» (ص. 72) في التحليل. لذلك، ليس اعتباطاً ولا تنفجاً أن يجنّس النص في غلافه باسم «محكيّات»(10)، باعتبار أنّ «محاكاة المحكيّ للواقع احتمالية» في نظر / رولان باغط /، وأنّ «المحكيّ تخييل عرضي للواقع» حسب / ميكاييل ريفاطير(11)

هنا يكمن إذن الطرف الثاني للبين – بين : فالنص لا يحيل فقط على المرجع، بل ينقطع عنه كذلك، من غير أن تفيد هاتان الحركتان التنابذ بقدر ما تفيدان التنافذ.

آثار الخيال

إن ما يميز «مثل صيف لن يتكرر» هو تدبيره الفريد للعبة الاستخيال التي يتم فيها تخييل الذات الساردة في زمن الكتابة لذاتها المسرودة التي كانتها في زمن القصة. وهي اللعبة التي أرى أنها تكفل للنص قدراً كبيراً من «الأدبية» لا توفره له لعبة الاستيقاع (التي رصدتُ بعض ملامحها، على كره مني، قبل حين). أليست «مساءلة النص الأدبي عن واقعيته إجراء يفتقر إلى الملاءمة ؟ فهي تؤول إلى قراءته كما لو كان نصاً غير أدبي» حسب / تزفيطان طوضوروف /. (12)

ها إنني سأكون مكرهاً هذه المرة على تعقّب قرائن الخيال في النص، تلك التي تتحقق من خلال تعاقد ضمني ومتواطئ عليه بين المؤلف والقارئ ينبني على التسليم بلا إحاليته (أي النص) ومفارقته للحقيقة. وهو ما يتم تصريحاً بوساطة فعل التخيل ذاته الذي يتردد بكيفية استحواذية في النص. فحمّاد مثلاً «يتخيل أن ميدان باب الحديد قد ترسخت صورته الضاجة (...) في ذاكرته » (ص. 8). وقد «خيل إليه أن هدأة مفاجئة (...) شملت قيعان المدينة» (ص. 23). و«يخيل إليه أنه قد عرف فيما بعد لحظات (...)» (ص. 102). و«يخيل إليه أن صورة الرجل والمرأة تقدم دائماً من وراء حجاب» (ص. 107). و«يخيل إليه أن صلاح جاهين كان يحدثه من مسافة مغايرة» (ص. 131) إلخ.

لكنه يتم كذلك تلميحاً بوساطة ما يدعوه / باختين / ب «الإواليات المحايثة للخيال»، ويقصد بها «بعض الأفعال التي تشترك مع الخيال في حقل دلالي واحد هو الايحاء بمزايلة الواقع الملموس، بحيث يتلوّن النص بهيرميسية الشعر، ويستبهم بمشاهد مُمَسْرَحة مرتجلة، وتتخلله بياضات النسيان، وتسود فيه لايقينية الأحداث». (13) وهي نفس الإواليات التي يسهل الاستدلال على اعتمالها في «مثل صيف لن يتكرر»، ومن ثم على صياغتها للمتخيل الروائي.

فكأنّ / باختين / تصوّرها نظرياً بوحي من نص برّادة الذي لم يكن بَعْدُ قد كُتب في عهده !

فبين فينة وأخرى، تتوسط الخطابَ السرديَّ المسترسل مقاطعُ وصفية تبدو تارة «مسربلة بالخيالات» وتارة أخرى «منبثقة من أحد منعطفات اللاوعي» (ص. 8). وتقترن خاصة بالتوسيم الاستعاري المؤسطر للشخصيات : «كان يستحضر أم فتحية ويستسلم للتخيلات (...). ينوي أن يطلب منها أن تعود إلى النوبة (...) لتستعيد جذورها (...) وتتفتح مسامّها للنسائم والأشعة والأهازيج. على امتداد وادي السبوع ووادي حلفا وأبو سنبل، يمكنها أن تخطو مزهوّة ببشرتها المدبوغة بلهيب الشمس وبجسدها الصغير الذي استمد نسوغه من حفدة ماندوليس إلاه النوبة العريق. هناك يمكنها أن تتوه في أدغال ومغارات فيلائي، جزيرة إيزيس المقدسة (...)، أميرةً في مملكة النوبة الوثنية التي تنتصر لحرية الكائنات (...)، ضائعةً وسط الصمت الذي لا ينتهي». (ص. – ص. 86 – 87)

غير أنها تقترن كذلك بالتشخيص الشاعري التجريدي للأفضية، الذي عادةً ما يتلابس مع أسئلة لا أجوبة لها : «كانت الشمس تقترب من المغيب، والسيارة تنحدر عبر حزام منشية ناصر، وهما صامتان. وأحسّ أن الضوضاء اختفت والأصوات تلاشت، وهدأةً مفاجئة شملت كل شيء حوله. بل خيّل إليه أنّها شملت قيعان المدينة وحاراتها، وأنّ ما يوجد في تلك اللحظة هو غلالة من عشوة الغروب تلفّ الأرض والسماء والبشر، وكأنما من جوف العتمة الزاحفة تنبثق نتفٌ وردية تبثُّ نورانيةً لها سيولة تتصدى للأسود المكتسح. هدأة خاطفة اخترقها، بعد هنيهات، صوت المؤذن الرخيم. صمت. ثبوت الأشياء. الأسود يطارد الضوء؟ الموت يعلن عن حضوره ؟ الحركة التي لا تعرف سوى الاستمرار ؟»(ص. 23).

فمن خلال كثافة الصور والأخيلة هذه، يبدو الخطاب السردي وكأنه يجرف معه الكلمات في رقصة ليست سوى عودة إلى نوع من عفوية اللغة وذاتيتها، ويبدو معه السارد نفسه وكأنه يسعى إلى بلوغ

أقصى حدّ في ذاته، لا باستغوار الأشياء فحسب، بل باستنفاد معانيها في ذاته.

اما التماس الخيال بالاستبهام المسرحي، فيتحقق في النص بواسطة أَدْرَمَة الأحداث (dramatisation)، حيث يتخيَّل مثلاً أنه انقصف إلى ذاتين تخاطب إحداهما الأخرى بكيفية يتداخل فيها الضمير «أنا» بالضمير «أنت»، الأمر الذي يوهم بحركة مسرحية لا تخلو من توتر. فبعد قوله على سبيل المثال : «بعد ثلاثة أشهر، عدتُ إلى القاهرة، ولم تكن هي من رفاق الرحلة (...)»، إذا به يلتفت إلى ذاته الأخرى بنظرة نافذة تريد أن تستبطن بلوعة قرارة الوجدان: «تردد بأنك لا تبحث عن زمن ولًى، وإنما تريد أن تتدرج في تيار يجري بسرعة، تنظر منه إلى ما مضى. لكنك الان غريب، وزمنيَتك مودعة في ذاكرتك وذاكرة بعض من عرفت. لم يبق إلاّ أن توطَن النفس على أن تكون زائراً يفتح عينين بكرتين ليرى ويندهش ويختزن من جديد» (ص. 147)، ليعود إلى التلفظ بضمير المتكلم : «قلتُ لأشربَ شاياً قبل أن أتابع الطريق (...)» (ص.148)، الذي سرعان ما يردفه بضمير المخاطَب : «على يسارك وجدتَ مقهى بلديَاً (...)» (ص. 148) إلخ. فمن البدهي أن يُحدث هذا التناوس المدوخ بين الضميرين أثر تلغيز شخصيته وانبهامها، ومن ثم خرقها للحسّ السليم، وهو ما يدعوه / رولان باغط / ب le déphasage، أي تعاليها على الواقع.

و قد تتحقق هذه الأدرمة من خلال ارتجال حمّاد أحياناً لحوارات مسرحية مستوهمة يكون أحد طرفيها غير إنساني، كما في هذا المشهد الذي شُبِّه فيه لحمّاد أن القاهرة، في إحدى زياراته اللاحقة لها في نهاية السبعينات، تستفزه بكلام لا يخلو من تهكم : « دائماً، كطفل يرفض موت أشيائه وذكرياته الجميلة، آتي إلى القاهرة محمّلاً بخوفي وغصّتي. وكأنما أسمع صوتها الساخر : ماذا ترى هذه المرة ؟ أتمتم مقهوراً : أنت واثقة من رحلتك ودوامك، فهل سأبقى أنا في صلواتي عليك ؟ تجيب واثقة : لا أظن. أقول : وهل ستبقى الكلمات ؟ تجيب مبتسمة : ربما. لكنني أنصحك باللجوء مرةً أخرى إلى النسيان حتى لا تستطيع أن ترى فيَّ ما تريد. وأتمتم في عناد : بل سأتشبث بالكلمات التي تصل وتفصل، تكشف اللابد في الأركان وتعرّي القابع في الوجدان. عبر الكلمات وتلاوينها قد أقترب من لغة تبتدع ظلال المعنى. ويخذلني صوتي، يخذلني عشقي الذي كنت أظن أنه يمنحني تحدياً وصلابة. وتعود الغصّة تتصاعد من أعمق نقطة في الجوف لتحاصر المَريءَ وتخنق الحلق وتبلل العينين بدموع تدور في المحجرين». (ص. –ص. 222 - 223).

فلا شك في أن مَسْرَحَةَ الحدث بهذه الطريقة في هذه اللقطة المؤلمة – إضافةً إلى طابعه الاستسراري الشاعري – كفيل بمنح القارئ إحساساً قوياً بالمفارقة والتجريد.

ولأنَ السرد يستعيد، بعد انصرام أكثر من أربعين عاماً، ماضي حمّاد بالقاهرة، فلابدَ من أن تخرم ذاكرتَه ثقوبٌ تضطرَه إلى أن يملأها بكل «ما يتراءى له بعيداً (...) من خلل مسامَ الزمن، بل من خلل طبقات الوقت يعلوها غبار أو مايشبه الصدأ» (ص. 22). وهذه حال كل استذكار تفصله عن زمن الأحداث المحكية مدة طويلة، إذ لاشك في أن تعترض له آفة النسيان : «فحين نتأمل واقعاً ماضياً ما، فنحن نحلله كما يبدو لنا هنا والآن. والحال أنَ اللحظة الراهنة لا تشبه ذكرى الماضي. فليست الذكرى نفياً للنسيان. إنها بالأحرى أحد أشكال النسيان (...). حاولوا أن تستحضروا حدثاً جللاً في حياتكم الماضية : فإنّ ما سيتبقى منه هو فقط معناه المفارق»(14).

لذلك، لا يكفّ حمّاد عن الاعتراف بعجزه عن استعادة بعض ذكرياته القاهرية بسبب سهوه عنها، قائلاً مثلاً بضمير الغائب : «تفاصيل كثيرة (...) غابت عنه أثناء الكتابة» (ص. 19)، وقوله : «لم يعد يتذكر كيف انقطعت علاقته بفوزية ...» (ص.89)، وقوله : «يعجز عن متابعة منطق الذاكرة في قفزاتها وينتهي به الأمر إلى الاستسلام لنزواتها» (ص. 26). و كذا قوله بضمير المتكلم : «لا أتذكر عنوانها ...»

(ص.138)، وقوله : «لا أذكر شيئاً مما دار في تلك السهرة» (ص. 141)، وقوله : «لم أعد أذكر جميع التفاصيل ...» (ص. 178) الخ.

لكنه، في أحيان أخرى كثيرة، يكون في حيرة من أمره إزاء محاولته استرجاع أحداث تحتمل الشك واليقين، فلا يجد لحسم الموقف أحسن من القول بالحدس : «خمَن حمّاد مع نفسه ساخراً بأنَ ...» (ص. 76)، أومن القول بالتوقع : «و قد تكون لهذه الذكرى علاقة بذلك الجانب الغاطس في أعماق الطفولة ...» (ص. 131)، أومن القول بالممكن الذي لا وثوق بحصوله : «لعلها مسافة عالم الموتى الذي كان قد بدأ يقترب منه منذ غَمَرَهُ الاكتئابُ والحزنُ الدائمان ...» (ص. 131)، أومن القول بالرجحان المحتمل للنقيض : «أظن انها تلفنتْ لي تلك الليلة (...) وأنني تغزَلتُ كثيراً في عسل ...» (ص. 143)، أو من القول بالاحتمال : «في فترة متأخرة، ربما كانت بداية الثمانينات، وأنا أحلل مع طلبة الدراسات العليا رواية «أفراح القبَة»، انتبهتُ إلى أنها الرواية الوحيدة التي ...» (ص. 151)، وسوى ذلك من الاحتيالات الأسلوبية والشكلية الاستخيالية.

وسواء أكانت آثار الخيال هذه مباشِرة من خلال فعل «التخيل» أم غير مباشِرة من خلال «الإواليات المحايثة للخيال»، فإنها تشترك في كونها تطوَح بالنص إلى أجواء اللاواقع الفاتنة، ومن ثم تعرَض مقروئيته لنوع من الارتباك بسبب قصور المؤلف – السارد عن استعادة بعض ذكرياته أو في أحسن الأحوال، بسبب كونه لا يدرك سوى»معناها المفارق».

2 – النص في مرايا النص

يزدوج الخطاب الحكائي في «مثل صيف لن يتكرر» بخطاب آخر ذي طبيعة ميطاحكائية (métadiégétique). فالنص، بموازاة إنتاج آثار الخيال فيه، ينتج خطاباً انعكاسياً يتخذ فعليْ التخيل (la fictivisation) والتخييل (l'imagination) موضوعاً لتدبّر ذهني. فبين حين وآخر، تعترض المؤلفَ – الساردَ أسئلةٌ، معلنةٌ أو مضمرةٌ، تتعلق بإشكالية مفارقة الكتابة للحقيقة، فيعمد إلى نصب مرايا افتراضية في ثنايا ملفوظه ينظر فيها المتخيل الروائي (la fiction romanesque) إلى نفسه وهو يبني خياليته (sa fictionnalité).

فهو مثلاً، لدى مواجهته على عتبة النص لسؤال الأسئلة هذا : «من أين أبدأ ؟»، تتخايل له «بدايات كثيرة ممكنة» (ص. 8) أوحت له بهذا التأمل الميطانصي : «فكر قليلاً (...) : سأكتب ما يتسابق إلى الذاكرة، ثم أضيف ما أستدركه وتوشّيه المخيلة، إلى أن ينفسح القول وينتسج ذلك الذي يراودني بقوة، ملحّاً على أن يسكن الورق حتى لا يبهت داخل مسالك الذاكرة» (ص. 8). فكأنه بهذا المسعى يستدرج القارئ إلى ولوج مختبره السردي السري ليعاين بنفسه كيف تتمَ الكتابة انطلاقاً من الذاكرة، وليتأكد كذلك من أنَ الأحداث كما وقعت فعلاً لحمّاد في القاهرة، والتي تؤلف المادة الخام للنص، هي أقل أهمية منها كما أدرجها هذا في أفقه التأويلي المعاصر لزمن كتابتها : «الأحداث في حد ذاتها لا تهمه ولا تهم الآخرين، وإنما هو يستجيب لرغبة الكتابة التي سرعان ما تستولي على المواد الخام وتعجنها وتحولها وتكاد تلغي ما عداها، ومع ذلك تحمل أصداء وترجيعات لا تخلو من رؤية شعرية لماض لم يتلاش نبضه الحارّ» (ص. 26).

بيد أنه، وكما لو أنَ تأويله هذا للأحداث موضوع الذكريات لم يرضه تماماً، يقوم بإعادة تأويل لها، بعد أربع صفحات، في ضوء مماحكة مفهومية عميقة تروم تنسيب الأشياء وأخذ ظلال الفروق بين الوقائع إبَان حدوثها وبينها وهي مستعادة في حاضر الكتابة بعين الاعتبار : «الحدث ؟ أن نوجد داخله أو قريبين منه لا يعني أننا ندرك جميع أبعاده وما يحمله من مفاجآت. مع الزمن، نستطيع أن نحلله، أن ننتقده أو ندافع عنه. لكنه لا يكون هو نفس الحدث الذي عشناه أثناء حدوثه عندما فاجأنا أو عندما حقق شيئاً كنّا نتمنّاه او نتخيله. قد لا تعدو حياتنا أن تكون مجموعة احداث محدودة عشناها في حياتنا الخاصّة أو في طابعها العام مع

الآخرين. لكن حتى الحدث العام لا يكتسب صفته إلا عندما يتخصص داخل الذاكرة من خلال تفاصيل ومشاهد وكلمات تحوّله إلى ما يشبه لؤلؤة تسطع وسط العتمة لتحرك، في الأعماق الغافية، إوالية الاستحضار وإعادة تكوين زمنية مساوقة للحدث» (ص. – ص. 31 – 32).

واقتناعاً راسخاً من حمّاد بأنّ الفنّ، وضمنه الفنّ الروائي، لا غاية له أخرى سوى ذاته، وبأنّ صلته بالواقع تجاوزية استعلائية، فإنّ ذهوله في الأقصر وأسوان أمام روعة المومياءات والتماثيل والمدافن والأواني والرسوم، التي أبدعتها أحلام واستيهامات الفنانين المصريين القدامى – كان فرصة ملائمة ليجادل مَنْ يؤمنون بمطابقة الإبداع الفني والأدبي للواقع، ومن ثَمّ يقللون من أهمية الحلم والاستيهام فيه: «سيقول المعتقدون بإمكان تطابق الفن مع الواقع إنّ قوة هذه الذخائر تتمثل في تشخيصها الملموس لحياة الفراعنة (...). لكنهم، بهذا التفسير المحدود، يختزلون أحلام الفنانين الذين كانوا وراء تشييد الرؤية المشرئبّة منذ أكثر من خمسة آلاف سنة إلى ما وراء الأفق الأرضي لتطول عين الشمس وتستثير العيون النافذة إلى ما وراء الواقع (...). ومن ثَمّ يمكن اعتبار الفنّ الفرعوني حلماً يطمح إلى أن يأخذ مقعده وسط احلام المستقبل (...). فسبحان الحلم الذي يبدع ويعيد نشوة التخلق ووهم الاكتمال!» (ص. 49).

كما أنّ إيمانه الثابت بنسبية الظواهر البشرية جعله ينازع في الكلام وهو يتأمل في «حقيقتها» المزعومة، إذ لا تكفي أية ظاهرة نفسَها بنفسها ولا يمكن لها أن تدّعي لنفسها أي صفة مطلقية أو مستقلّة أو نهائية. ومن هذه الظواهر ملكة التذكر والشعور بالرغبة اللذان يتجاذبان الإنسان على رغم طوباويتهما: «ما من شيء مُعطى مسبقاً، وفي الاقتراب مما كنّا نظنه الحقيقة، نكتشف جوانب أخرى تشخص مظاهر وتعقيدات أغفلناها عند صوغ أسئلتنا الأولى. والذاكرة أيضاً أبعد ما تكون عن الأحادية. هي أيضاً مثل صيف 1956 الذي لن يتكرر في حياة حمّاد. الذاكرة بالأحرى متعددة الأوطان والفضاءات. من ثَمّ نعيش بين نارين (...): أوتوبيا التذكر وأوتوبيا الرغبة. كلما تذكّرنا تسللت الرغبة لتلوّن ذاكرتنا، وكلما استسلمنا للرغبة جعلناها تمتح من ذاكرة طوبوية» (ص. 50)

وقد كان منطقياً أن تغريه هذه الفكرة بإمعان نظره في التاريخ بغاية ضمنية تعمّد حمّاد عدم الإفصاح عنها، وهي البحث عن نقاط التقاطع بين هذا العلم وبين فن الرواية، خاصة في بعده السيرذاتي: فكل منهما يفترض تكوينياً ملكة التذكر. فباعتبار التاريخ بعثاً للماضي في ذهن وبذهن المؤرخ، وباعتبار محكيّ الحياة استعادة ذهنية لماضي المؤلف، فإنّ من المحتمل جداً أن يسهو هذا وذاك عن أحداث وتفاصيل أو أن يعمدا إلى انتقاء وقائع معينة على حساب أخرى، بل وأن يتم إخضاعها إلى تأويل ينسجم مع رؤية كل منهما للعالم ومع ما أدركته بنيتهما الايديولوجية من تطور في زمن الكتابة. لذلك، «فبعد أن تقدمت السّن بحمّاد وأخذ يخلد من حين لآخر إلى التأمل في ما عاشه، بدأ التاريخ يبدو له مليئاً بالثقوب التي لا يستطيع أحد، ولو كان مؤرخاً دقيقاً، أن يملأها بما يجعلها ملائمة لمنطق عقلاني مقنع» (ص. 120)، لاسيما حين يتعلق الأمر بتاريخ الحركة الوطنية المغربية التي ارتبط بها حمّاد «بعلاقة رمزية خاصة (...) منذ ارتاد تعلّم اللغة العربية وشارك في المظاهرات وهو لم يتجاوز العاشرة» (ص. 120). وفي تقديره أن سبب ذلك يعود إلى افتقار كل عمل تاريخي ينشد التغيير إلى مشروع يكون حلماً في البداية ليصير برنامجاً واستراتيجية: «الفعل التاريخي يفترض الاستجابة لحلم ما، يتخايل في البداية، ثم يتماسّ مع متخيل جماعي ليرسم فضاءات للحركة والفعل، ويزرع في النفس غواية إعادة تشكيل الأشياء والعلائق أو، على الأقل، محاولة تعديلها. بعد التجربة وانتهاء أفعال لها ثقل وتأثير، نستمع إلى الفاعلين المشاركين في الفعل أو من يقدمون شهادة عنه، فلا يجرفنا الحماس والاقتناع لأنّ عناصر الحلم الأولي التي رافقت تخلق الفعل

هي غائبة عن الشهادات والتفسيرات. ينقصنا إذن، حتى ننفذ إلى أعماق بعض الأفعال التاريخية، سجل أحلام الفاعلين الذين أسهموا في صنعها. لو كانوا سجّلوا أحلامهم، في فوضاها ولغزيتها والمسار الذي قطعوه ليلتقوا بالمتخيل الجمعي وبأحلام الآخرين المنتظرين، لأمكن استكناه كل تلك الحياة المؤارة الكامنة وراء اندفاعة الفعل» (ص. – ص. 120 – 121). وما قاله المؤلف – السارد عن «الفعل التاريخي» ينطبق، على نحو رائع، على «الفعل الروائي» كما يتصوره ويمارسه، والذي آثر عدم الكشف عنه، تاركاً عناية تقديره بالتخمين لمحفل التلقي.

ليس هذا فقط ما ينطبق على تصوره الشخصي لكتابة الرواية. ففي ما يشبه مقايسة منحرفة ضمنية بين نصه وإحدى روايات نجيب محفوظ، يقوم برَادة بتأويل مكتوم لِ «مثل صيف لن يتكرر» في مرآة «أفراح القبّة»، وكأنّي به فعل ذلك ليخاتل القارئ أو، في أحسن الأحوال، ليستنكف عن نزوع نرجسي إلى تقويم نصه بنفسه، وهي المهمة التي يُفترض أن يقوم بها النقاد، لا الكتّاب !

تولي رواية نجيب محفوظ اهتماما خاصا «لعلاقة المبدع بالتخييل، بوصفه جزءَ جوهرياً من النص يسائل الروائيَّ ويقضّ مضجعه» (ص. 151). فبنيتها الشاملة تنهض على المفارقات الناجمة عن، اختلاف وتداخل الواقع مع التخييل. وهو ما يجعلها على مسافة كافية لانبثاق الالتباسات الموحية والفنية بالرموز والتأويلات» (ص. 151). أليست هذه الخاصية هي ما يميز، كما اتضح ذلك في التحليل، «مثل صيف لن يتكرر»، أي الارتجاج الدائم بين الاستيقاع والاستخيال ؟

وبتجاوز هذه الخاصية المشتركة، فإن ما يميز رواية «أفراح القبة» على غيرها هو أنها تجسد ثالث أنماط العلاقة بين محفل السارد ومحفل الشخصية التي حددتها بدقة متناهية المقاربة السردانية للمحكي الروائي. وهو النمط الذي يكون فيه السارد أقل معرفة بالحدث من الشخصية، بحيث يبدو كجهاز للتسجيل تقتصر مهمته على مراقبة الأحداث والسلوكات بمنتهى الموضوعية. ويسميه / جون بوييون / ب «الرؤية الخارجية»[15]، ويحدده / تزفيطان طوضوروف / في هذا الشكل الرياضي : السارد > الشخصية.[16] أما / جيرار جونيط /، فيدعوه ب «السرد ذي التبئير الخارجي».[17]

ففي رأي حمّاد برادة أنّ شخصية عباس كرم يونس – الذي تشير رواية محفوظ إلى أنه، ضمن لعبة تقعيرية (une mise en abyme)، ألّف مسرحية بعنوان «أفراح القبة» ثم اختفى عن الأنظار – «يشخص أحد ثلاثة احتمالات لعلاقة السارد بالشخصية الروائية (...)، وهو الحالة التي تكون فيها الشخصية الروائية أكثر علماً من السارد». (ص. 153) وفي تأويل أوّل لهذه «الحالة النادرة التي يشار إليها نظرياً أكثر ممّا نصادفها في تحقّقات نصية» (ص. 153)، يعتقد بأنّ عباس، الذي تظاهر بالانتحار، هو «أكثر علماً من بقية الساردين الذين اعتبروه منتحراً. إنه كاتب المسرحية يتحول إلى مَيّت. إلا انه مستمر في مراقبة الأحياء وفي مراقبة أحواله وما يعتريه من تناسخ». (ص. 153) لكنه، في تأويل آخر لاحق، يرى أن عباس «أقرب ما يكون إلى شخصية المبدع بصفة عامة، إذا اعتبرناه بمثابة ميت يراقب الأحياء من بعيد، من مسافة تتيح له أن يرى بوضوح ونفاذ، بدون مواربة أو مجاملة. ومَنْ، غير الموتى، يستطيع ان يستوعب الأشياء والعلائق والمواقف بحياد واستبصار عميقين» ؟ (ص. 153) ثم يستخلص في آخر التحليل ما يؤكد مرةً أخرى، في نظري، التجانس العجيب بين «مثل صيف لن يتكرر» و«أفراح القبة»، وهو أنهما ينبنيان معاً، من حيث كيفية اعتمالهما، على «جدلية متشابكة تتنافى داخلها العناصر ثم تلتحم من جديد، وتعود إلى التفرع والانفتاح لتلغي الحدود بين الواقعي والمتخيل، بين الموت والحياة» (ص. 153)

وحرصاً من المؤلف على الالتفات المتواصل إلى «امتدادات» أشياء الأدب في الحياة، فقد انتبه باندهاش إلى خاصية الاستدامة والاستمرار التي تجعل لشخصيات نجيب محفوظ النمطية ما

يناظرها في شوارع القاهرة. لكنه، وكأنه فطن إلى ما في الأمر من مفارقة، يبادر إلى الاستدراك بقوله : «لكن ليس من المطلوب أن تحاكي شخوص الرواية الواقع. بل الأهم هو أن تصبح هي ذاتها واقعاً يحيا في عقول الناس وقلوبهم. ومن هذا المنظار، سيغدو امتداد شخصيات نجيب محفوظ وفضاءاته تشييداً لواقع آخر مغاير لما هو قائم، لكنه مسعف على فهمه ومدّه بالحياة». (ص. 167) ولعل هذا هو سرّ خلود بعض الشخصيات الملحمية والمسرحية والروائية في الأذهان واستمرارها في التأثير في المتفرجين والقرّاء على مر العصور، أمثال يولسيوس وأوديب وإيليكطرا ودون كيخوطي وجون فالجان وإيما بوفاري ولوليطا ومورصو وسواهم كثير. بل إنّ ذلك هو بالتأكيد سرّ افتتاني أنا بشخصية حمّاد التي بَرَعَ برَادة ومَهَرَ في جعلها تحيل عليه من غير أن تكون مَنْ هو بذاته وفي ذاته. وهذا لعمري هو كنه البين – بين في أحد أنصع تجلياته !

كما أن زيارته لمتحف الفن الحديث بدار الأبرا أوحت له بتداعيات تأملية عميقة على هامش لوحة تشكيلية تحمل عنوان « فرح بلا ذاكرة». فلا يمكن في تقديره تصور فرح من غير ذاكرة تصونه وتؤبّده، ومن ثم تسعف الإنسان على استعادته في أوقات الشجن. إنها ذاكرة المخيال الفردي وذاكرة المخيال الجمعي وذاكرة الأشعار والروايات التي نكون قد قرأناها : «لذلك، لا أفصل روايات نجيب محفوظ عن تلك الذاكرة المضافة التي ترافق إقامتي وزياراتي لمصر. وهي ذاكرة من نوع خاص. هي ذاكرة الفرح بعينه لأنها لا تستنسخ القائم المتداول في المرددات والموروثات. إنها، مهما استمدت عناصرها من الواقع، تتزيّا بالترميز وتؤشر على ذاكرة تخييلية أخرى من خلالها يمكن أن نفكر فيما يبدو شتاتاً مبعثراً، أو ذاكرة محنطة منغلقة على رصيدها. للفرح شوق إلى الجدة واستكشاف ما هو مجهول في الحياة. والعمل الفني أيضاً لا يتوخّى عبادة الذاكرة وماضيها، بل يريد أن يجعل منها مجالاً حيويّاً، ديناميّاً، يتغذى بالفرح ويجعل اللحظات تنتظم في سلك الحياة المتدفقة (...) بأي معنى نفهم الفرح عندما يتعلق الأمر بالإبداع ؟ أليس هو تلك اللحظة النادرة التي يقترب فيها المبدع من الموت ليتمكن من أن يراقب بنفاذ عالم الأحياء، قبل أن ينسج لهم (قبة الأفراح) التي تنتصب فوق ذاكرة تمتح من نثر لا يكف عن الجريان ؟».(ص. – ص. 168 – 169)

و يبلغ هذا الخطاب النقدي، المواكب للخطاب الحكائي، مداه في التأمل والتحليل عندما يستعيد حمّاد ما يطفح به المجتمع المصري من نوادر وغرائب ومستملحات الخواطرِ والقرائحِ، تلك التي تؤلف ما يدعوه ب «الرومانيسك» بدلالاته المتشعبة الملتبسة : «فهو، في مستوى أول، يحيل على المادة الخام التي تصنع سيرورة الوقائع. وفي مستوى ثان، يأخذ دلالة أخرى عندما يقترن الرومانيسك بما يكسّر جاهزية الأشياء ورتابتها. وعلى مستوى الكتابة، فإنه يغدو بمثابة الملامح الثيماتيكية الأولى التي تتشيد عليها العوامل السردية. هكذا يمكن أن ينتقل الرومانسيك من موقع إلى نقيضه». (ص. – ص. 188 – 189) ثم يشرع في اقتفاء بعض آثار هذا الرومانسيك في الحياة والإبداع، فيحددها أوّلاً في ما يسمّيه، بعد يوسف إدريس، ب «الشاديزم» (نسبة إلى الممثلة والمغنية المصرية : شادية)، أي «مذهب في الحياة يتجلى من خلال ظاهرة سلوكية وعاطفية تشخصها فئاتٌ من سكّان المدن الذين يتشبّهون بشادية ويتخذونها رمزاً للدلع المحبوب والسنتمانتالية والتبرجز في ظل توازنِ موهوم للقيم» (ص. 191). ثم يحددها ثانياً في ما يدعوه ب «الشاهينيزم» (نسبة إلى يوسف شاهين)، أي «إفساح المجال في الكتابة لبروز الذات الفاعلة، المجابهة للأسئلة والصراعات التي يفرضها ويرعاها المجتمع ومؤسساته» (ص. 193). ويحددها أخيراً لا آخراً في لغة التواصل اليومي بين المصريين: «يرتبط رومانيسك القاهرة عندي تخصيصاً بالكلام : الكلام الفاضي والمليان كما يقولون، انطلاقاً من سائقي الطاكسيات ومن كلام المارّة في الشوارع

والمقاهي وأحاديث الأصدقاء والمكالمات التلفونية إلى كلام الإذاعة والتلفزة والمسرح وما تنشره الصحف». (ص. 197)

وبعد استعراض مسهب لنماذج حية من هذا الرومانيسك التي تنضح بالتفكه والسخرية، والتي تستوحيها الكتابة القصصية والروائية والسينمائية والصحفية في مصر من أجل «تشييد عوالم فاتنة جذابة» (ص. 204)، يشير حمّاد إلى شكه في إمكان أن تطابق الكتابة رومانيسكاً معيناً : «فلها دوماً قدرة الانفلات من قبضة الخطاطات والترسيمات لتستقر في انتظامها الفوضوي الذي يجعل النص يكتسب قيمته، قبل كل شيء، من وجوده داخل الألفة اللامتجانسة والغرابة المنسجمة. بعد ذلك، تأتي انفتاحاته الممكنة على ما تختزنه مخيلة القارئ». (ص. 205).

فأيّ سرّ في محمد برّادة هذا الذي وفقه إلى أن يوفق في نصه بين الكفاية الحكائية والكفاية النقدية ؟ إذا قلتُ، في تبرير هذه الظاهرة – التي تكاد تنسحب على جلّ نصوصه الروائية [18] – إنها انعكاس طبيعي لتأرجحه، كاتباً ومن زمن بعيد، بين مزاولة النقد وممارسة الإبداع، فأظن أنني، على رغم صحة هذا التبرير، سأبخس قيمة مشروعه الأدبي المتمثلة، في تقديري، في شيء آخر.

بالفعل، يترجّح لديّ أنّ تلبّس الخطاب الحكائي في «مثل صيف لن يتكرر» بآخر واصف لهذا الخطاب يراهن على غاية أخرى : فهو أوّلاً دليل حداثة نصية تتأسّس على اقتران الكتابة الابداعية بالكتابة النقدية ضمن جوهر واحد وموحّد : فالمؤلف – السارد، في الوقت الذي يحكي حدثاً ما، سواء أكان حقيقياً أم كان خيالياً، يَنْظُرُ كذلك في حكايته نفسها متدبَراً إيّاها، ويُنَظِّرُ لها مُقَعِّداً إيّاها. وهي الإستراتيجية التي سأتفرغ لتحليلها وتأويلها بتفصيل في الفصل السابع من هذا الكتاب.

وهو ثانياً إجراء لتثبيت أثر البين – بين في ذهن القارئ طيلة القراءة، أي مراوحة النص المستمرة بين التماس الواقع والتماس الخيال، بحيث يكون ذلك التلبّس صورة مطابقة لالتباس الاستيقاع بالاستخيال.

و قبل هذا وذاك، فهل كان يمكن لمحمد برّادة ألاّ يتّخذ إشكالية الكتابة أيضاً موضوعاً للتفكير ونَصُّهُ، من مطلعه إلى مقطعه، هو مجموعة متلاحمة من التأملات والتداعيات حول ثنائيات الواقع والخيال، التذكر والنسيان، الماضي والحاضر، المطلق والنسبيّ، الحياة والموت ؟ هذا في كل حال ما يبدو أنّ / ألان غوب – جريي / لم يستطعه وهو بصدد كتابة ثلاثيته السيرذاتية «Romanesques» [19]، حيث يقول : «كان بدهياً ان تعترض لي إشكالية الكتابة سيّما وأنّ الرهان الذي كان يواجهني هو تحويل قصة حياتي إلى محكيّ روائي (...) كنت أفكر باستمرار في / رولان باغط /، الذي استهل كتابه «رولان باغط كاتباً رولان باغط» [20] بتنبيهه البليغ : «يجب اعتبار كل مل ورد في هذا النص وكأن من قاله هو شخصية روائية».. فكنتُ أجدني، على حين غرة، منغمراً في أفكار وتأملات حول الكيفية التي يمكن لي بها أَنْ أجعل مني شخصية روائية، أي أَنْ أخيّل ذاتي». [21]

أليس هذا هو نفسه الرهان المعضل الذي واجهه برّادة وهو يكتب قصة حياته القاهرية ؟ فكيف أمكن له تذليله وربحه ؟

رهان التنصيص

باعتبار أنّ «النص» (le texte) ، في مدلوله السرداني العام، هو كلية لسانية ودلالية «تنتظم فيما بين وضع حكائي أوّليّ ووضع حكائيّ نهائيّ عبر سلسلة من التحولات»، [22] فإن «التنصيص» (la mise en texte) ، في حال «مثل صيف لن يتكرر»، يعني مجموع الإجراءات المشفرنة التي تنظّم «طقس» العبور من الواقع إلى المتخيل، والتي تؤلف شروط اعتمال النص والتنامه. وهو ما يتحقق في المستويات اللساني والمعجمي والأسلوبي والتلفظي، وكذا في مستويات أخرى ذات صلة بالسرد والميطاسرد والتقعير والتوضيب السردي.

فلغة الحكي يتنازعها سجلاّن لغويّان : العربية

الفصحى من جهة، و«تستند إلى أمجاد ماض مغيَب وإلى ذاكرة حية تنتج كلاماً يترجم الوجدان» (ص. 46) والعامية المصرية من جهة أخرى، بوصفها «امتداداً وتشخيصاً لإمكانات تعبيرية تستوعب المعيش وتوسّع أرجاء العربية ومدائنها» (ص. 46). وبالإجمال، فإن السّجلَ الأول يطغى على النص في بعده السيرذاتي الاستيقاعي والسّجلَ الثاني يهيمن على النص في بعده الروائي الاستخيالي.

و لا غرو من أن يؤدي هذا آلبين – بين اللغوي، ضمن «كوميديا الألسن»، إلى تهجين اللغة الحكائية من خلال بنية يتصارع فيها اللسان الفصيح والكلام المصري على احتكار العملية السردية.

2 - كما أنَ النص تتجاذبه، بكيفية تكافئية، نواتان معجميتان مشعّتان من بدايته إلى نهايته هما : الواقع، أي ماضي الذات الكاتبة مستعاداً من الذاكرة، والخيال، أي تلوين هذه الذات بأطياف وظلال الاستيهام والحلم واللاشعور...

3 - الأسلوب نفسه يراوح بين دلالة الكلمات على معناها الاصطلاحي والمعياري المسكوك ودلالتها على معان ثانية توحي بها. وهو ما يجعل الخطاب يتذبذب بين إجراءات بلاغية تشخيصية تعكس الأشياء كما تبدو للحوّاس (كالوصف والتشبيه والمطابقة والتكرار والاستطراد إلخ.) وصور بلاغية مفارقة تتسامى من خلالها الأشياء إلى أجواء اللاواقع (كالتجريد والترميز والتكنية والتورية والتندير إلخ).

4 - أما السرد، فيتأرجح بين الحكي اللاشخصي بواسطة الضمير «هو» والحكي الذاتي بواسطة الضمير «أنا» (الملتبس أحياناً بالضمير «أنت» من أجل إنتاج أثر تباعديَ تمويهيَ). ويترتّب عن هذه اللعبة المابينية أن السارد يوحي تارة بالتماهي مع الشخصية المحورية على رغم توسله بضمير الغائب، ويوحي تارة أخرى بالتماهي مع المؤلف من خلال اندماجه القوي في المحكيَ. ولعل ما يؤكد هذا الإيحاء هو تدخل «الخطاب غير المباشر الحرّ» في النسيج السردي من أجل توضيع (objectivation) شخصية حمّاد، لكن مع إبقائها تحت سلطة المؤلف.

5 - وتتبلور الفاعلية الميطاسردية، باعتبارها بنية واصلة بين المستويين الاستيقاعي والاستخيالي، من خلال تكرار عبارات مثل : «و هل حدث أنَ ....» و«هل صحيح أنَ ....» و«لعله حدث ....» و«لعل ذلك حدث ....» و«من الذي قال ....» الخ، وذلك بقصد الإيهام بألاَ شيء مُعطًى مسبقاً وبأنَ الأشياء غير متيقّن من صحتها. فتردّد هذه اللوازم في أكثر من موقع ليس من غير أن يذكرنا بتقنية «تدخلات المؤلف» المتداولة في الرواية الكلاسيكية بغاية تنسيب الأشياء أو التشكيك فيها أو ترجيحها. فكأنَ المؤلف – السارد، بإدمانه تلك العبارات (و مثيلاتها كثيرة) يريد متعمّداً إيقاع محفل القراءة في حيرة تجعله عاجزاً عن الحسم في كيفية تجنيس النص.

6 - ويختلف «التقعير» عن الميطاسرد في كون الأول يتم على محور الاستبدال والثاني يتم على محور التركيب. هذا إضافة إلى أنَ تقنية التقعير في نص برادة ترتبط بمشروع الكتابة وبخطاب السرد أكثر مما تتعلق بتفاصيل حدثيّة خاصة بالمحكيَ. فبواسطة انعكاس احتوائي ذاتيَ، يضاعف النص نفسه في مرآة مقعّرة تكرّره مختزَلاً ليظهر بمظهر النّوسان بين داخله وخارجه. وهو ما تحقّق مرّتين على الأقل في «مثل صيف لن يتكرر» :

مرةَ أولى حين نظر المؤلف – السارد (ومن خلاله النص كذلك) إلى نفسه في مرآة نصوص أخرى من طبيعة سيميوطيقية مختلفة، وهي أفلام قصيرة صامتة دُعيَ إلى مشاهدتها بحضور «أبطالها»، وتصور أُمّاً مع أولادها وأقاربها كما كانوا قبل أربعين سنة. ذلك أنَ منظر هؤلاء، وهم منصرفون إلى مقارنة أحوالهم الراهنة بما كانوا عليه في فترة طفولتهم أو شبابهم، جعله على نحو آليّ، يشبه الارتكاس الشرطيَ، ينكفئ إلى وضعه الشخصي لا ليقارن بين ما كانه وما آل إليه بعد أكثر قليلاً من أربعين سنة فحسب، بل ليستبطن أيضاً رهانات الكتابة عن الذات انطلاقاً من الذاكرة، ويخلص بالتالي إلى

هذه الفكرة : «لا شك أن مشاهدة بعض الحاضرين لأنفسهم في تلك الأمسية قد حملت إليهم بعض المسرّة أو أثارت في دواخلهم الأسى. لكنّ ذلك لا يمكن، فيما أظنّ، أن يرتقي إلى تلك الحميمية التي يخلقها الاختلاء بالذاكرة لاستعادة مشاهد من الحياة واستبطان لحظات كثيفة بما فيها من فرح وحزن. ولمّا كانت الكتابة، في أحد مقوّماتها، هي محاورة للذاكرة وإنجاز نوع من «الإخراج السينمائي» لها، فإنها تجعل حياتنا أطول وأبقى مما تفعله الصورة الصامتة» (ص. 188)

و تتحقق مضاعفة النص لنفسه مرة ثانية حين راودتْ حمّاد فكرةُ أن يكتب نصّاً روائياً «ينبني على رمانيسك ذي صياغة (...) تقتّر في استعمال الكلام ولا تستسلم لسحر الكلمات. وعبر متاهات التخييل، تسامقت ملامح رومانيسك قد تصلح لتلك الصياغة المقتصدة (...). وكأنّ الصدفة هي التي جعلتني أسمّي مشروع هذا الرومانيسك، الرجل يمشي والرومانيسك إلى جانبه على قدمين !» (ص. –ص. 207 – 208). فهل هي حقّاً صدفة ؟ لعلها بالأحرى إشارة ماكرة من برّادة إلى أن ذاته الأخرى، التي تشكّلت بالسرد وفي السرد، تتاهّب للترجّل خارج ذاته البيوغرافية لتلقى مصيرها الرومانيسكي المحتوم، إيذاناً بأن نصه في بعده الاستيقاعي، أي السيرذاتي، قد بلغ مداه، وبأنه سيرتاد أفق حياة أخرى ليست هي بالضرورة حياة برّادة !

7 - أما التوضيب السردي، من حيث هو عملية تشيع في أرجاء النص ذلك الالتباس المحايث لتنافذ السيرذاتي والروائي، فيتمثل في عدم وفاء حمّاد بمنطق الكرونولوجيا إلاّ في حدود دنيا ؛ فهو يراهن خاصة على «ذاكرته الانتقائية» (ص. 105) وعلى منطق التداعي الحرّ. فبدل التسلسل الزمني للأحداث الملحوظ إجمالاً في القسم الأول، فإن مبدأ التماثل والتشابه هو ما يهيمن إجمالاً على القسم الثاني، حيث إن الأشياء يتساءل بعضها من بعض، ويكون كل عنصر حكائي منذوراً لاستدعاء عنصر أو عناصر أخرى تماثله وتشابهه : فرؤية حمّاد مثلاً لمومياء رمسيس الثاني تستثير في نفسه حدث فقدانه لوليده الجنين بمجرد ولادته. وحدث تأميم قناة السويس يستدعي الحديث عن استقلال المغرب. ومن الذكريات تنبثق ذكريات أخرى عبر امتداداتها اللاتنتهي. بل إنّ الصدف نفسها يبدو أنها تتكشّف عن صدف أخرى إلخ. لذلك، ليس عبثاً ألاّ تختفي لفظة «مثل» من داخل النص مرّةً واحدة إلاّ لتعاود الظهور فيه مرّات عديدة ! من أمثلة ذلك :

* «امتدادات مثل رغوة تطفو على صفحة النيل أو قشّة نتابعها في دوّامة خفيفة قبل أن تتوارى» (ص. 22)،

* «و مثل ماذا أيضاً ؟ مثل أشياء كثيرة لا نقوى على حصرها، تتراءى دفعة واحدة، وتحول بيننا وبين ما كنا نريد إدراكه وامتلاكه بصورة ناصعة ليس بعدها وضوح» (ص. 22)

* «و مثل ماذا أيضاً ؟ مثل عينين حزينتين تلمعان وسط ابتسامة وجه أسمر أسيان» (ص. 28).

* «و مثل ماذا أيضا ؟ مثل أمّ فتحية، عروس من الزنج عليها قلائد من جمان» (ص. 77).

* « - مثل ماذا ؟

- أمّي غيّبها الموت ولكنني أحسها حاضرة معي» (ص. 231)

فبالاقتصار على هذه الشواهد التمثيلية (وسواها كثير)، فإنّ ما يمكن استنباطه منها هو نوع من الالتفاف الكنائيّ للمشبّه والمشبّه به حول أداة التشبيه «مثل» أو، بتعبير / رولان باغط / «نوع من التعالق الدائري بين ما هو قياسي وما هو غير معلّل»[23] الذي تكفله «comme» في الفرنسية و«مثل» في العربية. فأداة التشبيه هذه تضطلع بوظيفة سردية تنظيمية، وهي مدّ السرد بطاقة مضافة تفسح له آفاق التنوع. ولا شك في أنّ ما يدعم هذا التأويل هو أنّ تساؤل السارد في بداية الملفوظين الثالث والرابع : «و مثل ماذا أيضاً ؟» – عطفاً على المشبّه «امتدادات» في المثالين الأول والثاني – يسعفه

على ضخّ عناصر حكائية جديدة في النص، وفاءً منه بمنطقي التماثل والتداعي الحرّ، وتحرّراً من إكراهات المنطق الكرونولوجي.

أمّا في النص من خارجه، أي في عتبة العنوان، فإنّ «مثل» تمثّل بؤرة غموض كثيف يغريني بمحاولة تبديده كما يأتي (هذا إذا لم يزدها تأويلي غموضاً !) : فباعتبار «المشبّه به» في ملفوظ العنوان هو صيف 1956 الذي جعلته بعض الأحداث عند حمّاد، «صيفاً متميّزاً بأجوائه المشرقة وذكرياته القرمزيّة المنعشة للآمال» (ص. 31)، والذي يتحسّر على استحالة عودته، فالراجح عندي أن يكون الركن الغائب في التشبيه، أي «المشبّه»، هو «ذاته المذخرة» التي ستشرع في التبلور شيئاً بعد شيء ابتداءً من 1955، تاريخ وصوله إلى القاهرة. لذلك، فإنّ موضوع الكتابة عند محمد برّادة ليس هو «صيف لن يتكرّر»، وإنما هو ما يماثل ذلك الصيف إشراقاً وإنعاشاً، أي كتلة المغامرات والطرائف والعلاقات والنصوص والأخيلة والأفضية واللغات والصور والأصوات والأصداء والروائح والظلال ... التي كيّفت تلك الذات، والتي عبثاً يحنّ إليها الأنا «انطمست»؛ لقد أصبحت «كلها غائمة كأنها سُطّرت على طرس لتنبعث أمامه خيوط وكلمات مغايرة لما كان يدركه آنذاك» (ص. 68)، أي في ذلك الصيف الذي لن يتكرّر أبد الأبدين !

فجميع إواليات «التنصيص» هذه هي بمثابة «واصلات» (des embrayeurs) تنقل النص من قصد أولي هو الكتابة عن الذات (رهان محكيّ الحياة) إلى قصد نهائيّ هو كتابة هذه الذات (رهان المحكيّ الروائي). وهي العملية التي تجعل النص يتخلق «بين نارين» (ص. 50)، أي ينكتب بين جنسين، تحقيقاً لما يدعوه حمّاد ب «المعادلة الصعبة»، تلك التي تَخيّل له أنّ رمسيس الثاني يدعوه إلى فكّها، وهي أن يجعل «الجسد حلماً والحلم جسداً» (ص. 147). فكيف يمكن إذن تسمية هذا البين – بين الفاتن الذي ظل يتجاذبه من البداية إلى النهاية ؟ هل يمكن تصوّر جنس أو نوع أدبيّ جديد يوفق بين المقتضيين ؟

«كيف أسميّ هذه العلاقة التي تربطني بخيوط مرئية إلى عوالم تبدو مكتسحة غامرة للوجدان ؟» (ص. 130).

بين لغة المغامرة ومغامرة اللغة

لا أجد لتسمية هذه العلاقة أو هذا النوع الجديد أحسن من «المتخيّل السيرذاتي» ! وهو حقاً نوع جديد لأنه لم يدخل حقل التداول النقدي بين الباحثين الجامعيين والنقّاد في فرنسا إلاّ في العقود الثلاثة الأخيرة. فنظرية الأدب المعاصرة لم تنتبه إلى وجوده في البداية، مكتفية بالتمييز بين مقولتين كُبريين هما السيرة الذاتية والرواية. فهذا/ جون سورل / مثلاً، في معرض تحديده لما يدعوه ب «القوام المنطقي لخطاب المتخيل»، يفرّق بين الفعل اللغوي التصويري أو التشخيصي (figural)، متمثلاً في محكيّ الحياة، وبين الفعل اللغوي التخييلي (de fiction)، متمثلاً في المحكيّ الروائي، وذلك على أساس خضوع النمط الأول لقواعد دلالية وتداولية هي ضمان الأنا المتلفظة لصحة مقولها وقدرتها على البرهنة على صدقه، وامتناع النمط الثاني على هذه القواعد.(24)

و قد استوحى / جيرار جونيط / هذا التصور الإجرائي في اقتراحه ثنائيةً صنافية يتميّز فيها المحكيّ الحادثيّ (factuel)، المحيل على العالم الكائن أو الواقع، كما في السيرة الذاتية، عن المحكيّ الخيالي (fictionnel)، المحيل على العالم الممكن أو المتوقع، كما في الرواية.(25)

بل إنّ / فيليب لوجون / نفسه، في تنظيراته الرائدة للشكل الأوطوبيوغرافي ولمختلف تنويعاته التي حصرها في تسعة، عجز عن تسمية تنويع صادر نظرياً على إمكان تصوره. لكنه، حين لم يجد أيّ نص يمثل هذا النوع الافتراضي، اكتفى بترك خانة فارغة تخصه بانتظار وجوده.(26)

يبدو إذن أنّ «المتخيّل السيرذاتي»، بما هو نوع أو جُنَيْس يتوسط شكلين معياريين، طارئ على الشعرية المعاصرة، مثله مثل جميع النصوص ما بعد الحداثية

التي تتأبى على التصنّف في الجدولات التقليدية، والتي يقول عنها / طوضوروف / : «لقد حان الوقت لينصرف النقاد إلى الاهتمام بهذا البين – بين، أي إلى تخصيص النظرية وتَمُثّل المقولات الوسيطة التي لا تصف ما هو عامّ، بل ما هو جنس، لا ما هو جنس، بل ما هو نوع». (27)

إنّ موقع «مثل صيف لن يتكرر» يتحدد إذن في ما بين حدّين. ومن ثم، فما هو مختلف عند / سورل / و / جونيط / مؤتلف عند برّادة ! فقد أمكن له أن يعقد بمهارة تراكباً وثيقاً بين الكتابة عن ذاته، حاكياً أحداثاً ونوادر وقعت له، وكتابة هذه الذات، أي جعلها موضوعاً للاستخيال. وهو الموقع الذي يدعوه / فان ديك / «نصف خيالية» تارةً، و«شبه خيالية» تارةً أخرى، ويدعوه / ميكاييل ريفاطير / «حقيقة خيالية» (28).

أما محمّد برّادة، فقد حلا له في عدة استجوابات صحفية معه، في أثناء الحملة الترويجية لكتابه، (29) أن يسمّيه ب «تخييل ذاتيّ». وعلى أثره استعمله روائيون ونقاد مغاربة وعرب. وهو مصطلح يتطلب مني بعض التدقيق والمماحكة. فقد وضعه في مقابل مصطلح (Autofiction) الذي يُعتبر الكاتبُ الفرنسي / سيرج دوبروفسكي / أوّل من ابتكره. وفي ظنّي أن ترجمة لفظ (fiction) ب «متخيَل» أدقّ وأصحّ من ترجمته ب «تخييل»، أوّلاً لأنّ «تخييل» هو مصدر «خَيَّلَ»، المزيد والمتعدّي، أي جعل الشيء «خيالياً»، ويقابله في الفرنسية (fictionnalisation) حسب اصطلاح / جيرار جونيط /، وكذا (fictivisation) حسب اصطلاح / جون ريكاردو /. وثانياً لأنّ (fiction) هو حاصل (fictionnalisation)، مثلما أنّ حاصل «التخييل» هو «المتخيَل». لذلك، يقال في الفرنسية : (la fiction romanesque)، أي «المتخيَل الروائي»، إشارةً بكل بساطة وبالإجمال إلى النص الروائي ذاته. وفوق هذا، فلعلّ الأليق ب / دوبروفسكي / نفسه أن يتحدث عن (Auto – bio – fiction)، أي «متخيَل سيرذاتي»، لأنّ bio (من bios، وهي لاصقة يونانية تعني «حياة» و«سيرة») هي بالأساس والبداهة موضوع التخييل، أي ما تسعى الذات المتلفظة إلى جعله خيالياً. فكما أنّ bio حاضرة مثلاً في (biographie) وفي (autobiographie)، فلابدّ من حضورها كذلك في (Autofiction) ليكون الحاصل هو (Autobiofiction)، أي «المتخيَل السيرذاتي»، لأنّ مصطلح (Autofiction)، بدون bio، (أي «المتخيل الذاتي») يوحي بأنّ الأمر يتعلق بموضوع يخيّل نفسه من تلقاء نفسه، موضوع يتحول، نتيجة لذلك، إلى ذات، وهو غير مقبول منطقياً. (30)

* * *

يقول / سيرج دوبروفسكي / في معرض تساؤله عن الانتماء الأجناسي لنصّه «Fils»: «هل النص سيرة ذاتية ؟ لا. فالسيرة الذاتية امتياز يحتكره عليّة القوم في هذا العالم حين تدركهم الشيخوخة، وذلك في أسلوب منمّق بديع. إنّ النص تخييل لأحداث حقيقية بحصر المعنى. أو لنقل إنه autofiction، تتكفل فيها مغامرة اللغة بلغة المغامرة، بعيداً عن أي تعقّل واعتدال، وفي منأى عن كل قواعد جاهزة للرواية». (31) كما يعترف بأنه، حين كان عاكفاً على تأليف نصّه، وجد نفسه مسوقاً إلى استحداث مصطلح (autofiction) ليجنّسه به، وذلك بوحي من / فيليب لوجون /. يقول في رسالة بعثها إلى هذا الأخير: «لستُ متأكداً من الأساس النظري لنصّي (Fils)، فهذه مهمة النقاد. لكنني أحببتُ بحرارة أن أملأ تلك الخانة التي تركها تحليلكم شاغرةً. ومن ثم، فإنّ رغبة قوية هي ما ربط فجأةً مشروعكم النقدي بما كنتُ بصدد تأليفه» (32) وحين قرأ / لوجون / نصّ / دوبروفسكي /، وجد أنه ينسجم تماماً مع ذلك النوع الافتراضي الذي صادر على إمكان وجوده، والذي يصلح بالتالي لملء الخانة الفارغة.

إنّ ما يتحصل من هذه الفذلكة المصطلحية هو أنّ المتخيل السيرذاتي وافد نوعيّ جديد «يحتل منطقة تقع في ما بين نسقين تواصليين : نسق الحياة الحقيقية (...) ونسق أدب الخيال» (33). وهي نفس المنطقة البين - بينية التي يحتلها نصّ برّادة، حيث إنّ رهانه كان هو تَصَوُّر كنهٍ نصي تربطه بالمرجعي علاقة استعارية، كنه يتم فيه إبطال مفعول ذلك التناقض الاستبدالي، المتكرس في الوعي النقدي التقليدي،

بين الحقيقة والخيال. فليس الخيال حتماً نقيض الحقيقة. إنّ للمتخيل الروائي كذلك حقيقته الخاصة التي ليست من طبيعة إحالية. بل لعله أكثر حقيقة من الواقع الموضوعي. بهذا المعنى وحده يجب تأويل العنوان الملغز الذي أعطاه / ألان غوب – جريي /، متزعّم موجة الرواية الجديدة في فرنسا، لسيرته الذاتية، وهو(34) «Romanesques» . فكأنّه أراد أن يؤكد أن الكتابة عن الذات وهمٌ ؛ فلا يمكن تصوّر سيرة ذاتية خالصة، أي لا يداخلها الخيال. فحقيقة الكاتب لا تنفصل عن خياله. يكفيني، إثباتاً لهذه المسلّمة، أن أذكّر بإحدى نوادر / أونوري دوبلزاك /، الذي تُعتبر رواياته سجلاً «أميناً» للواقع الفرنسي في القرن التاسع عشر ؛ فحين أحسّ بدنوّ أجله وهو على فراش الموت، إذا به فجأة يشرع ينادي Brianchon، طبيب سلسلته الروائية «La Comédie humaine» («الملهاة البشرية»)، طالباً نجدته ! فأية حدود إذن بين الحقيقة والخيال ؟

إنّ «مثل صيف لن يتكرر»، بعيداً عن التعبير عن حقيقة موضوعية ما – حتّى ولو كانت هذه هي «الذات المذخرة» للمؤلف - هو قبل كل شيء فضاء لتعزيم استيهامات هذا الأخير واستحواذاته الحميمة. لذلك، فلئن كنتُ قد عبّرت آنفاً عن تبرّمي الشديد من تعقّب قرائن الواقع في النص، فلأنني في قرارة نفسي غير مقتنع بذلك نهجاً في التحليل. فإذا كان ضرورياً أن أبحث عن تشابه ما مع المرجعيّ، فليتمّ ذلك على الأقل مع «الواقع المفارق الذي تواجهه وتفرزه الأنا اللاشعورية للمؤلف (أحلامه وفنطازماته الجنسية وحالات قلقه والتباسات العلائق وانزياحات المعنى الخ..)، وليس مع معيشه اليومي في أثناء إقامته بالقاهرة. أي مع «عالم الشعور، الذي ليس سوى نتاج مسكّن لرقابات الأخلاق والعقل والمنطق والحفاظ على النظام القائم» حسب تعبير / ألان غوب – جريي.(35) لكنّ ما فرض عليّ ذلك النهج التحليلي هو اضطراري إلى مقاربة نص برّادة من زاوية ثنائية تتلابس فيها آثار الواقع بآثار الخيال، وذلك انسجاماً مع فرضية البين – بين التي ينهض عليها مشروع هذا الكتاب برمته.

إن أهمية المتخيل السيرذاتي عند برّادة تكمن في كونه عَكَس قصده الأصلي ؛ فالأمر لا يتعلق فقط بسعيه إلى إدراك كنه ذاته بواسطة السرد الأوطوبيوغرافي، بل بتخييل ذاته من خلال الصيغة الروائية للخطاب الحكائي. ومن ثم، فإنّ هذه الصيغة ليست هي ما يبحث عن صحة الأشياء، بل صحة الأشياء هي ما يبحث عن الصيغة الروائية للنص ! ولا غرو أن يكون تخييل الذات ذاك هو نفسه ما عناه / جوسطاف فلوبير /، صاحب «Madame Bovary»، في قوله المأثور : «إنّ مدام بوفاري هي أنا !». فمنذ الجمل المطلعية الأولى لنص برّادة، يبدو أنّ قصد السارد كان هو استعادة الماضي القاهري لحمّاد. لكنه كان على وعي بأنّ هذه الاستعادة يحفُ بها «خطرُ» أنْ «تتسربل بالخيالات (بسبب تشييدها بالكلمات» (ص. 8). ولذلك، فلا عجب من أن ينفتح النص بخطابٍ إحاليّ يصف وصول حمّاد إلى القاهرة، ثم يتعرض تدريجياً لرجّات بسبب ارتجاجه بين الهاجسين، الاستيقاعي والاستخيالي، قبل أن يستسلم في النهاية لقدَرِه الخيالي المحتوم في ذلك المقطع (la clausule) الطويل الذي يبتدئ بقول برّادة : «ورأيتني أجوس عبر حارات متداخلة وقت القيلولة كما خمّنْتُ ....» (ص.229) وينتهي بقوله : «عندما أفكر الآن في تلك السيدة الحُلمية، أتذكّر ما قاله كافكا في سياق آخر : (أحياناً، في كبريائها، تحسّ خوفاً على العالم أكبر من خوفها على نفسها)» (ص. 234). وهو ما يؤكد أنّ القصد الأصلي قد تمّ فعلاً عكسه، لا لأنّ «لوثة» الخيال قد داخلته لإحباطه فحسب، بل كذلك لأن تلك الاستعادة تتمّ أساساً بالكلمات. ألا يعلّمنا / فوكو / و/ باغط/ و/ ديريدا / و/ لاكان / وسواهم بأنّ «الأنا» ما هي إلاّ نتاج للغة ؟

إذا كان الأمر كذلك، وهو حقاً كذلك، فلابدّ للبنية التركيبية للغة السرد في نصّ برّادة من أنْ تتأثر بـ «منطق الذاكرة في قفزاتها (...) ونزواتها، المترتبة عن «الفراغات والثقوب» (ص. 26). وهذا أحد ثوابت المتخيل السيرذاتي ؛ فكما أنّ الذاكرة تخرمها حتماً الفراغات، وهو ما يجعلها عرضة

للتعثّر والزلل، فإنّ اللغة أيضاً، خاصة في بعدها الاستخيالي، تكون حتماً مسرحاً لتداعي الصور وتوارد الاستيهامات. وقد حرص برّادة على صيانة هذا الأثر البلاغي في كيفية تدبيره للغة الحكائية، وذلك على نحو جعل الكلمات تبدو أحياناً وكأنها تتراصف خطابيّاً بشكل تلقائي، بل وصدفوي، تحقيقاً لما يدعوه «الألفة اللامتجانسة والغرابة المنسجمة»(ص. 205). فلا يمكن لنصه، ولا «لأيّ متخيل سيرذاتي، أن يكون نسخة وفق الحياة. هذا غير ممكن. إنّ الحياة تَنْعَاشُ في الجسد. أما الآخر، فهو نص. بيد أنّ بإمكان النص أن يحاول استعادة حركات المعيش الحميمة وتناقضاته (...). إنّ المتخيل السيرذاتي هو محاولة لإعادة إبداع التجارب المعيشة وتكييفها بشكل مختلف (...). فالمرء لا يحس بحياته كما كانت في زمن ولّى وانتهى (...). لذلك، لا مندوحة عن أن نبحث عن كتابة جديدة توافق إدراكنا الجديد لذواتنا»(36)

هو ذا إذن الرهان الذي لاشك عندي في أنّ محمد برّادة قد واجهه : أن يكتشف مجدداً ذاته ليجعلها تهب نفسها للقراءة بما هي تنويع خاص لما هي بذاتها، وذلك بواسطة لغة تكف عن كونها لغة مغامرة لتغدو مغامرة لغة ! وأحسب أنه كسب هذا الرهان الذي هو رهان كل متخيل سيرذاتي. فقد استطاع، في مراوحته بين انتحاءين، استيقاعي واستخيالي، أن ينتصر للانتحاء الثاني، ماحضاً ذاته كل ما يليق بها من تخييل يجعل القارئ «يعانيها» من حيث هي ذات أخرى. ومن ثم، فإنّ ذلك البين – بين، «عوض أنْ يحبس النص في نطاق أَنَانَة نرجسية، يجعل من الأنا الساردة السناد الضروري لتجربة تغيب عنها الذات البيوغرافية لتترك التخييل الروائي يستجيب لنداء واقع متعذر إدراكه»(37).

* *

ألا يمكن لهذه التجربة الفريدة أن تكون عاملاً إضافيّاً لتبرير لعبة الضمائر التي أشرتُ إليها آنفاً، تلك التي تختزل التوتر بين الاستيقاع والاستخيال، أي التناوب بين «هو» في القسم الأول، و«أنا» و«أنت» في القسم الثاني ؟

يغريني، في نهاية هذا الفصل، أن أستعير من / رولان باغط / قوله عنها في نهاية سيرته الذاتية، التي تفنّن، مثل برّادة، في تمويهها على القارئ : «كل شيء يتقرر في حلبة الضمائر المتصارعة هذه : فـ«أنا» يعبئ الخيال، و«أنت» و«هو» يعبّئان الهذيان. بيد أنّ كل شيء قابل، مثل ارتدادات الأمواج على نفسها، للانعكاس : ففي ضمير المتكلم، يمكن لِ «أنا» ألاّ يكون مَنْ هو «أنا» الذي يتكسر بطريقة كرنفالية. كما أنّ بإمكاني أن أخاطب نفسي بضمير المخاطَب لأفصل منتج النص عن ذات النص. ومن جهة أخرى، فإن الإحجام عن الكلام عن الذات يمكن أن يعني : أنا ذلك الذي لا يريد أن يتكلم عن نفسه. أما الحديث عن الذات بضمير الغائب، فيمكن أن يعني : أنا اتكلم عن نفسي كما لو أنني صائر إلى فناء، أو كما لو أنني ملزم، مثل الممثل البريختي، بالتباعد عن ذاتي، فأوحي بها من غير أن أشخَصها»(38).

أ ليس هو نفس التباعد الذي ينغلق عليه النص

إحالات وهوامش

1 - الدار البيضاء، منشورات الفنك، 1999.

2 -Pensées, Pensée VI, Paris, éd. Gallimard, coll. Idées, 1873, p.36.

3 -أعرف أن البعض لن يخفي استياءه بل وامتعاضه من هذه المبتكرات الاصطلاحية (ومن مثيلاتها في هذا الكتاب). بل أتخيل أنْ منهم من سيرخي عنانه لاستيهامات مَرضية هي من وحي أول هذه المبتكرات. لهؤلاء أقول : إن ما يهم في المصطلحات المستحدثة ليس هو دوالّها اللفظية في حد ذاتها بقدر ما هو مداليلها المفهومية. فإذا أمكن للدال أن يعكس مدلوله بأمانة ودقة، مما يجعله ثقيلاً في الميزان، فإن ثقالته المحتملة على اللسان سرعان ما تهون وتزول. إن معظم المصطلحات الجديدة التي يبتدعها باحث بمفرده كثيراً ما تتعرض في البداية للاستهجان. لكن قوة تداولها بين المختصين وحتى بين عموم القراء هي وحدها الكفيلة بتقرير مصيرها.

4- Jean – Louis Jeannelle, «Où en est la réflexion sur l'autofiction ?», in. Jean – Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), Genèse et autofiction. Louvain. éd. Bruylant-Academia. 2007. p. 193.

5 -Philippe Forest. «La vie est un roman» in. Genèse et autofiction. idem. p. 215.

6 -Roland Barthes. «L'effet de réel» in. Communications. N° 11. 1968. p. 88.

7 -Ésthétique et théorie du roman. Paris. éd. Gallimard. 1978. p. 389.

8 -Mikhail Bakhtine. idem. p. 389.

9 -La Relation critique. Paris. éd. Gallimard. 1970.

10 -لعل محمد برادة (إضافة إلى رياداته الأخرى في مجالات النقد والتنظير والتدريس والتحفيز الثقافي) أول كاتب عربي يسمّي أحد كتبه «محكيات».

11- D'après Bjorn Larsson. «La Fiction n'est plus ce qu'elle était» in. Orbis Litterarum. Université d'Odense. Danemark. N° 49. 1999. p. 328.

12- Tzvetan Todorov et Oswald Ducrot. Dictionnaire encyclopédique des sciences de langage. Paris. éd. Larousse. 1972 p. 334.

13 -D'après Larsson. op. cit.. p. 315.

14 - Bjorn Larsson. Idem.. p. 312.

15- Temps et roman. Paris. éd. Gallimard. 1946. p. 102.

16- Littérature et signification. Paris. éd. Larousse. 1967. p. – p. 79 – 80.

17- Figures III. Paris. éd. Du Seuil. 1972. p. – p. 206 – 207

18 -لعلّ الخطاب الميطاحكاني، حين يزيد عن حدّه ليغدو لازمة تقنية تتكرر، من غير مبرّر، في كافة نصوص بعض الروائيين – أحد عوامل مأزقة الرواية المغربية والعربية. انظر في هذا الموضوع دراستي : «بعض رهانات الرواية العربية»، ضمن المؤلف الجماعي : «رهانات الكتابة الروائية بالمغرب»، وهو أعمال ندوة جامعية انعقدت بمكناس يومي 17 و18 ماي 2007، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمكناس، 2008.

19 -تتألف هذه السيرة الذاتية من ثلاثة أجزاء هي:

Le Miroir qui revient. Paris. éd. Minuit. 1985.

Angélique ou l'enchantement. Paris. éd. Minuit. 1988.

Les derniers jours de Corinthe. Paris. éd. Minuit. 1994.

20 -Roland Barthes par Roland Barthes. Paris. éd. Seuil. coll. Ecrivains de toujours. 1975.

21- Le Monde. Paris. 18 Avril 2004.

22 -Bernard Dupriez. Gradus, Les Procédés Littéraires. Paris. U.G.E.. 10 / 18. 1984. p. 159.

23- D'après Bernard Valette. Ésthétique du roman moderne. Paris. éd. Nathan. 1985. p. 120.

24- Sens et expression, Études de théorie des actes du langage. Paris. éd. Minuit. 1979. p. 103

25-Fiction et diction. Paris. éd. Seuil. 1991. p. 67.

26-Le Pacte autobiographique. Paris. éd. Seuil. 1975. p. 28.

27- Poétique de la prose. Paris. éd. Seuil. 19 . p. 225.

28- D'après Jacquelline Gourdeau. «L'incidence autobiographique» in. Etudes littéraires. spécial. «La Question autobiographique». Université Laval. Canada. vol. 17. N° 12. automne 1984. p. 315.

29 - انظر مثلاً جرائد «الاتحاد الاشتراكي» (عدد 19 فبراير 1999) و«الأحداث المغربية» (عدد 3 مارس 1999) و«الحياة» (عدد 18 أبريل 1999).

30 -أعتذر ل محمّد برادة، أعزّ أساتذتي، عن هذه اللجاجة المفهومية، عذري فيها أنني تعلّمتها منه !

و أشير، استطراداً، إلى أنني استعملتُ مصطلح «متخيل سيرذاتي» أوّل مرة في دراسة لي بعنوان : «هذا أنا – هذا غير أنا»، شاركتُ بها في ندوة موضوعها هو : «الشكل والدلالة : قراءات في الرواية المغربية»، نظمتها بتطوان «رابطة أدباء المغرب» يوم 27 يناير 2000، وقد صدرت أعمال هذه الندوة في 2001 ضمن منشورات «نادي الكتاب» التابع لكلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان.

كما استعملتُ هذه المصطلح مرةً ثانيةً في دراسة أخرى بعنوان : «التاطير الأجناسي وميثاق القراءة»، شاركتُ بها في ندوة جامعية موضوعها هو : «الرواية المغربية وقضايا النوع السردي»، التي نظمها، يومي 24 و25 أبريل 2008، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقنيطرة، المشروع العلمي Protars III، برئاسة زهور كرام، وذلك في إطار إنجاز «معجم الرواية المغربية من 1980 إلى 2000». وقد صدرت أعمال هذه الندوة، بنفس العنوان، ضمن منشورات دار الأمان، الرباط، 2010.

و قد اكتشفتُ، لاحقاً وبالصدفة، أنّني لست وحدي من يستعمل (Auto – bio – fiction). فهذه / كاترين

فيولي / أيضاً، في معرض تقديمها لكتاب جماعي حول «L'autofiction»، تسأل نفسها باستغراب هذا السؤال التقريري : «لستُ أدري لماذا لا نقول Auto-bio-fiction أو حتى Autobiografiction ؟». انظر مقالها : «Troubles dans le genre»، ضمن المؤلف الجماعي : Genèse et autofiction، مرجع مذكور، ص. 7.

31 - نقلاً عن الصفحة الرابعة لكتابه «Fils»، باريس، منشورات Galilée، 1977. وفيه يدعو المؤلف قرّاءه إلى مرافقته ردحاً من الزمن مدّته الكوسمولوجية جلسةُ بوحٍ واحدةٌ عند محلل نفساني، ومدته السيكولوجية فترة مديدة من حياته يستعيدها، ضمن تيّار الوعي، بالمونولوج الداخلي، وذلك من خلال لغة سردية قوامها البلاغي التلاعب بالألفاظ.

32 - انظر نص الرسالة في كتاب / فيليب لوجون / «Moi aussi»، باريس، منشورات Seuil، 1984، ص. 63.

33- idem., p. 69.

34- voir note 21.

35- Angélique ou l'enchantement, op. cit., p. 82.

36- Serge Doubrovsky, «Les Points sur les i», in. Genèse et autofiction, op. cit., p – p. 63 – 65.

37- Philippe Forest, Le Roman, le je, Nantes, éd. Pleins Feux, 2001, p. 17.

38- Roland Barthes par Roland Barthes, op. cit., p. 171.

الكتابة الروائية والوعي

“غيلة” عبد الله العروي نموذجا(*)

عبد العالي بوطيب

تناولنا في دراسة سابقة، لبعض أعمال الأستاذ عبد الكريم غلاب السردية، علاقة الكتابة بالوعي، مبرزين التلازم الجدلي الوثيق القائم بينهما، لدرجة يصعب معها تصور كتابة حقيقية بدون وعي، أو وعي حقيقي بدون كتابة(*) .

وإذا كانت شروط العمل السابق المعرفية قد حالت دون توسيع دائرة النماذج التطبيقية لتشمل أعمال أدباء مغاربة آخرين، فإننا اليوم نهتبل فرصة صدور رواية الأستاذ عبد اللّٰه العروي ما قبل الأخيرة – غيلة –(+)، لتدارك ما فات. نظرا لما بين تجربتي الكاتبين من تقارب عميق،رغم ما يبدو عليهما ظاهريا من اختلاف، بفعل احتكامهما معا لتصورات نظرية واضحة ومحددة، تضفي على كتاباتهما صفتي الانسجام والتكامل، المقترنتين عادة بالمشاريع الأدبية الكبرى.

حقيقة يكفي لملامسة أبعادها الوقوف على مبدأين أساسيين في المنظومة العامة المشكلة للخلفية النظرية المؤطرة لتجربة العروي الإبداعية :

الأول يتعلق بسوسيولوجية الشكل(*)، ويتلخص في أن اهتمام الروائي العربي ينبغي أن لا ينحصر فيما هو فكري / موضوعاتي فقط، وإنما يجب أن يتسع ليشمل الجوانب الشكلية أيضا، نظرا لما لها من أهمية خاصة في التعبير عن قضايانا الفكرية من ناحية، ولما تحمله في ثناياها من مؤشرات سوسيو لوجية دالة على عمق انتمائها لشرطها السوسيوثقافي من ناحية أخرى. لذلك فإن كل إغفال لهذه الحقيقة من شأنه الإخلال بجوهر الممارسة الروائية العربية، وتحويلها لمجرد نشاط فكري أجوف، يفتقر لسند معرفي تاريخي واضح . مما سيؤدي حتما لترك المجال واسعا لسيادة التسيب والفوضى، ويجهض بالتالي كل الجهود المبذولة لإثبات الذات في هذا المجال. ناهيك عن المخاطر العديدة الأخرى، وفي مقدمتها طبعا تكريس تبعية أعمالنا للنماذج الغربية المستهلكة، نتيجة استمرار الاستنساخ الحرفي لأشكال روائية جاهزة غريبة عن واقعنا، لا تربطها بشرطنا الحضاري العام أية رابطة. لذلك فإن الاهتمام بالشكل الروائي العربي، تأصيلا وتطويرا، لا يعد من هذه الناحية مجرد ترف فني زائد، كما قد يتوهم البعض، بقدر ما هو انشغال حقيقي يد خل في صلب العملية الإبداعية، إن لم يكن قلبها النابض، خصوصا إذا علمنا أن : (ليس الموضوع .... هو الذي يصنع الرواية)(1)، وأن : (كل تقنية روائية مؤشر على عقيدة فلسفية)(2).

والثاني يخص التجريب الوظيفي(*)، فإذا كانت الأشكال الروائية، كما أسلفنا، نسبية، ولا تمتلك قيمة تعبيرية مطلقة، تؤهلها لتكون صالحة لكل الأزمنة والأمكنة والموضوعات، مما يستوجب بالضرورة البحث عن أشكال روائية، جديدة أو مكيفة، تتلاءم ومعطياتنا الخاصة، فإن التجريب يبقى، في جميع الأحوال، المنفذ الإجرائي الوحيد

لبلوغ ذلك. خصوصا بالنسبة لوضعنا الثقافي العربي المعروف بخاصيتي:

1 / غياب مرجعية روائية تراثية تشدنا للوراء، وتحد من أفق تطلعاتنا الإبداعية المستقبلية(*).إذ المعروف أن هذا الجنس الأدبي: (وافد من الغرب، ولم يعرفه المجال العربي – بشكله الذي عرفته به أوروبا- إلا منذ نهاية القرن التاسع عشر، كما لم يفرض نفسه في مجال الإبداع إلا خلال العقود الأولى من هذا القرن في الشرق العربي) (3).

2 / افتقار العديد من روائيينا لقاعدة جماهيرية تؤمن لهم انتشارا تجاريا عريضا مبنيا على مواثيق وأعراف إبداعية صلبة وملزمة، يخشى الكاتب ضياعها مع كل تجديد، كما هو الحال في الغرب، وضعية تحرره: (وتمكنه من أن يتعامل مع فن الرواية ليس كمحترف، بمعنى ليس كخادم للرواية، ولكن كهاو، بالمعنى الأصلي، لأنه شخص غير مدفوع أو مرغم على تعاطيه الرواية، ولكنه مع ذلك يكتبها(4).

لذلك كله فإن : (الكتابة الروائية، في مجتمع كالمغرب، لا يمكن أن تكون، في رأي العروي، إلا تجريبية) (5).

لكن التجريب، كما يفهمه العروي ويدعو إليه، ليس بحثا شكليا مجانيا متحررا من كل الارتباطات، ولا تجريبا لأجل التجريب، كما قد يعتقد البعض، بقدر ما هو تجريب هادف، مسخر لخدمة أغراض وقضايا فكرية محددة، تكسبه قيمة تعبيرية حقيقية، وتنقذه بالتالي من متاهات البحث الشكلي العشوائي المفتوح على كل الاحتمالات.وهذا ما دفعنا لنعته، من هذه الناحية، بالوظيفي، تمييزا له عن غيره من الدعوات التجريبية الأخرى، التي لا علاقة لها به. يقول العروي في هذا الصدد : (ليس عيبا أن تكون الرواية تجريبية، ولكن العيب ألا تكون إلا تجريبية، يجب أن تكون تجريبية لهدف ما، والهدف بالطبع هو قضية الموضوع، إذا طرح فذاك، وإذا لم يطرح، أو طرح وحكم عليه بأنه لا حل له في الظروف الراهنة، يبقى العمل التجريبي محدود القيمة) (6).

فالتجريب الشكلي لذاته يظل عقيما ما لم يوظف لخدمة موضوع بعينه، كما أن الموضوع ،كيفما كانت أهميته، لا يكتسب قيمته إلا من خلال الشكل المناسب. وهو ما يعني بعبارة أخرى أن الحكم لصالح أو ضد شكل أو موضوع، منفصلين عن بعضهما البعض، يعد قاصرا، ما لم يقم وزنا للعلاقة الجدلية الوطيدة القائمة بينهما : (عندما نفهم جذور هذه الأشكال، حينئذ نوظفها بالنظر إلى الموضوع الذي نهدف إليه، وبالتالي لابد أن نصل إلى إبداع أشكال ربما مخضرمة بشرط أن تكون هناك مطابقة بين الشكل المختار وبين الموضوع)(7).

وهذا ما يفسر، في تقديري الشخصي، التنوع الشكلي الملحوظ الذي يطبع مختلف أعمال الأستاذ العروي الروائية، السابقة و اللاحقة(*)، ويكسبها في الوقت ذاته، خاصيتي الوحدة والتنوع المعهودين في المشاريع الإبداعية الحقيقية كبرى، المبنية على أرضية معرفية صلبة .

حقيقة يكفي للتأكد من صحتها قراءة بعض ما جاء في تعليقه الشخصي عليها، يقول : (لقد حاولت أن أقوم في كل قصة بتجربة خاصة بشكل محدد من أشكال السرد)(8).

وهكذا يتضح، بما لا يدع مجالا للشك، أن الكتابة الروائية عند العروي، شأنها في ذلك شأن باقي التجارب الإبداعية الجادة الأخرى، كتابة واعية، بالمعنى العميق والشامل للكلمة، لكونها تحيط بجميع أبعاد الفعل الروائي على اختلاف مظاهره ومستوياته، الفنية والفكرية، النظرية والتطبيقية. مما يكسبها قيمة أدبية خاصة، يجسدها الاهتمام الكبير والمتزايد الذي تحظى به في أوساط المثقفين، رغم الصعوبات العديدة التي تواجههم في قراءتها، والاستمتاع بمقوماتها .

فإلى أي حد تعكس روايته ما قبل الأخيرة هذا الطرح وتدعمه؟ وما مدى انسجامها والتصورات النظرية السابقة؟.

للإجابة عن هذين السؤالين، لابد أولا من دراسة الرواية المذكورة دراسة تفكيكية فاحصة،

تتوخى الوقوف على أبرز مقوماتها الفكرية والفنية. قبل الرجوع ثانيا لوضعها في الإطار النظري العام السابق لتصور صاحبها، في محاولة لحصر نقط الائتلاف والاختلاف بين ما هو نظري وما هو تطبيقي من ناحية أولى، وبين هذا العمل الأخير وباقي أعمال الكاتب الروائية السابقة الأخرى من ناحية ثانية. وهو ما يعني بعبارة أوضح وأبسط، البحث في مظاهر الانسجام والتكامل في مشروع العروي الروائي ككل.

في هذا الإطار، يمكن القول مبدئيا، وبشكل إجمالي، دون الدخول في التفاصيل، إن هذه الرواية، خلافا لسابقاتها، تتحدث، كما جاء ذلك صراحة في بيان غلافها الخلفي : (عن السلطة وما تفعله بالإنسان، وعن العدالة التي نحلم بها ولا ندركها أبدا)[9]. وبذلك يتضح، من خلال هذا المناص الداخلي الأصلي (paratexte interne)(*)، المنسوب، بحكم عمق إيحائه ودقة صياغته، للمؤلف، لا الناشر، أن موضوع هذه الرواية الحكائي يتوزع لمحورين رئيسيين، متعارضين ومتكاملين:

الأول: يخص السلطة بمفهومها العام، وممارساتها المألوفة الهادفة لفرض النظام والاستقرارَ بمختلف الأساليب والوسائل، دون تقدير لحجم النتائج السلبية المترتبة عن ذلك، وانعكاساتها الوخيمة على التطلعات المشروعة للمواطنين.

والثاني: يهم المجتمع المدني، بمختلف مكوناته وشرائحه (جمعيات، منظمات، صحافة)، وما يوحدها من طموحات مشتركة في العيش الكريم، داخل مجتمع عادل، يقدر إنسانية الإنسان، بعيدا عن أي اعتبار آخر كيفما كان حجمه و طبيعته .

هذا التعارض بين المواطن والسلطة، بين الحلم والحقيقة، يشكل في العمق النقطة المركزية التي تلتئم عندها وحولها كل الأحداث الروائية على اختلاف شخوصها، وتباين شروطها و مكوناتها، كما سنبين ذلك لاحقا.

فالرواية، عموما، تحكي عن موت ثلاث نساء (سارة أو فرانسين دوفرن، عائشة مغران، وحنينة كرم أو جنين كرملي)، والتحقيق الجنائي المنجز بالمناسبة من قبل الشرطة الفرنسية، لكشف ملابسات موت سارة، الحدث المركزي في الرواية، وتحديد طبيعته، والمسؤولين عنه، خصوصا في ظل الشبهات القوية القائمة حول علاقة الطالب المغربي نعمان سراج بهذه الأخيرة. ولعل هذا ما أضفى على الرواية مسحة بوليسية خاصة، تتناسب وطبيعة الموضوع الحكائي المطروح من ناحية، ونوعية الأهداف التواصلية المطلوبة من ناحية أخرى. ما دام الأهم، عند الكاتب، ليس هو الحكي في ذاته، وإنما الغايات التعبيرية المستهدفة من ورائه(*).

وبذلك يكون العروي بعمله هذا قد فند الادعاءات الشائعة القائلة بان الرواية البوليسية لا تتلاءم بتاتا ومواصفات الواقع العربي الموسوم بالوضوح وغياب الغموض، باعتباره القلب النابض لهذا اللون التعبيري المتميز. و يفسر في الوقت ذاته سر عزوف أغلب الأدباء العرب عن كتابته(*).

على أن ما يشد الانتباه في توظيف العروي لهذا القالب الروائي الغربي الغريب عن طبيعة واقعنا القومي، هو التعديل النوعي العميق الذي أدخله عليه، لجعله ملائما لأهدافه التعبيرية الخاصة، المرتبطة أساسا بمقومات مشروعه الروائي العام، وبذلك أفرغه من أبرز مواصفاته الحكائية المألوفة، المرتكزة بالدرجة الأولى على الإثارة والتشويق الأجوفين، لتقوية اهتمام القارىء و تحفيزه أكثر على متابعة الحدث الروائي إلى أن يتم كشف المجرم، و تحديد الأسباب الكامنة وراء ارتكابه للجريمة. كما تؤكد ذلك البنية السردية النموذجية الخاصة بهذا الصنف الروائي، المشكلة إجمالا من حدثين حكائيين رئيسيين مختلفين ومتكاملين، هما: الجريمة والتحقيق(*). على أن يتم الاحتكام في ترتيبهما السردي للغاية التواصلية المحددة لكل رواية، أهي التشويق أم التعريف، يقول تودوروف في هذا الصدد: (يوجد شكلان مختلفان من اهتمام القارىء بالرواية البوليسية: الأول يمكن تسميته بحب المعرفة - la curiosité - وينطلق مساره من النتيجة للسبب... أما الشكل الثاني فهو التشويق –le suspense- وهنا

نتجه من السبب للنتيجة)[10]، علما بأن العلاقة بينهما تظل في الحالتين معا وطيدة ومتينة يستحيل فسخها. لهذا غالبا مالا نجد رواية بوليسية تحكي عن أحد هذين المكونين دون الآخر. تطبيقا للقاعدة القائلة باستحالة وجود جريمة كاملة، وأن المجرم مهما بلغت درجة دهائه واحترافيته، لابد أن يرتكب أخطاء تدل عليه، و توقعه بالتالي في يد العدالة. الأمر الذي جعل المنظرين يجمعون على تعريفها، من هذه الناحية، بكونها لعبة ذهنية محكمة و(آلة للقراءة / une machine à lire [11])، تنحصر آفاقها السردية في نطاق الحدود الضيقة السابقة، ولا تغادرها إلا ناذرا. مما ساهم إلى حد كبير في تقليص طاقتها التعبيرية، وأضفى عليها بالتالي رتابة حادة، أفقدتها بعضا من قيمتها الإبداعية، لدرجة أصبحت معها تصنف، في الكثير من الأحيان، ضمن خانة الآداب الرخيصة أو (الأجناس الموازية للأدب/ paralittéraire [12]) على حد تعبير طوماس نارسياك . وهذا ما فطن إليه العروي، بحسه الأدبي الرفيع، فعمل على تفاديه عن طريق إدخال تعديل أساسي يمس جوهر مقومات البنية الروائية البوليسية، ممثلا في العلاقة التلازمية القائمة بين الجريمة والتحقيق من جهة، والتحقيق وإلقاء القبض على المجرم من ناحية أخرى. وبذلك تمكن من إعادة الحياة لهذا اللون الروائي المتكلس، بفعل رضوخه الصارم والدائم لبعض الأساليب التقنية الجامدة، مما جعله قادرا على التلاؤم وخصوصية موضوعه الحكائي الجديد، وأهدافه التواصلية . كما سيتضح ذلك جليا من الطريقة الخاصة المعتمدة في سرد هذه الوقائع الحكائية .

وهكذا نلاحظ أن – غيلة – رغم اعتمادها البنيوي على المكونين الحكائيين الأساسيين للرواية البوليسية :

1 / الجريمة : ممثلة في الوفاة المفاجئة والغامضة لثلاث نساء (عائشة مغران / جنين كرملي / وسارة أو فرانسين دوفرن)، هذه الأخيرة التي سيتحول موتها، لاعتبارات عديدة ومختلفة، لبؤرة سردية أساسية تغطي معظم فضاء النص الروائي،(300 صفحة من مجموع صفحات الرواية350). من بين هذه الاعتبارات:

توفر سارة دونا عن الأخريات على أسرة (مكونة من الجدة حنة ابراهمسن أم شارلوط) تطالب بفتح تحقيق لمعرفة أسباب وفاتها المفاجئة.كما يتضح ذلك صراحة من فحوى الخطاب الذي وجهته الجدة للعميدة كلودين لاروز: (سارة في مقام ابنتي، لا فرق بينها وشارلوط، بفقدانها تضاعفت وحدتي، من أجلها غادرت ملجئي في الأرجنتين، مرت سنين قبل أن أعثر عليها بعد الحرب، و ها أنا أفقدها مرة ثانية في ظروف مؤلمة، نود متابعة التحقيق، جئنا لنؤكد رغبتنا هاته) [13].

تورط نعمان سراج الطالب المغربي في هذه القضية، بناءا على علاقته المشبوهة بالمتوفاة، مما أدى لاعتقاله احتياطيا مدة معينة على ذمة التحقيق. وبذلك تم الربط، جنائيا وحكائيا طبعا، بين واقعة موت سارة، الفتاة الأرجنتينية الأصل المقيمة في فرنسا، وظروف نعمان، الطالب المغربي المقيم في فرنسا، لتحديد مسؤوليته فيما وقع.

وهذا ما يفسر هيمنة الحكي الاسترجاعي على أغلب المقاطع الروائية، بهدف إلقاء أكبر قدر من الأضواء الكاشفة على ماضى هاتين الشخصيتين الرئيسيتين، في محاولة للعثور على ما يثبت أو ينفي قتل الطالب للفتاة. وهو ما يعطي الانطباع بأن الحكي في هذه الرواية لا يتقدم خطوة إلى الأمام إلا ليعود خطوات كثيرة للوراء. وما التباين الزمني الموجود بين قصر حجم المحكي الأول (le récit premier)، ممثلا في الأيام الثلاثة التي قضاها السارد صحبة عزيز سراج في فندق الكورنيش بالدار البيضاء، وطول الاسترجاعات الخارجية (analèpses externes)[*] العديدة المتواجدة بالرواية، والتي يعود بعضها لما قبل زواج والدي نعمان (عزيز و خالدة)، إلا دليل قاطع على صحة ذلك.

2/ التحقيق : ويعد الخطوة الثانية المكملة لبنية الرواية البوليسية، الرامية لكشف خيوط لغز الجريمة، وتقديم المسؤول عنها للعدالة، بهدف إعادة الطمانينة لنفوس المواطنين، وإقناعهم بأن

الجريمة مهما تطورت، فإنها لن تتجاوز، مع ذلك، إمكانات القائمين على محاربتها.

وقد أسندت هذه المهمة في الرواية للعميدة كلودين لاروز، بمساعدة المفتشين جاك برطولي وروبير لافال . وبعد تحريات أولية استقر رأيهم جميعا، استنادا لبعض القرائن، على حصر نطاق التحقيق في علاقة سارة بنعمان، واعتبار هذا الأخير المتهم الأول، وربما الوحيد، في القضية. لذلك انكبوا كليا، من البداية، على تقليب صفحات ماضي هاتين الشخصيتين، علهم يجدون فيها ما يدعم قناعتهم.

وهكذا تعرفنا، خلال مراحل التحقيق المختلفة، على صعوبة الوضعية العائلية التي عاشها ويعيشها نعمان، باعتباره وحيد أسرة مختلطة مكونة من أب مغربي (عزيز سراج) وأم فرنسية (خالدة الخطيب)، وآثارها السلبية العميقة في تحديد مساريه التربوي والتعليمي . بدليل مضمون الرسالة العتابية التي وجهها لوالده بهذا الخصوص. يقول: (أدركت سن الدراسة، فاخترت لي مدرسة، رغم ارتفاع كلفتها، لأنها كانت مزدوجة البرامج، تلقن بالتساوي العربية والفرنسية، مكثت فيها سنتين، وأنا مرتاح مسرور، وجدت فيها تلاميذ مثلي فأحببتهم وأحبوني، ثم بغتة أخرجتني منها، وجاهدت حتى تمكنت عبر وسائط أن تسجلني في مدرسة البعثة الفرنسية، قلت آنذاك إنك تود أن تترك لي حرية الاختيار عندما أبلغ سن الرشد، وأنك لا تريد أن تحد مسبقا من الإمكانيات المتاحة لشاب مثلي، قلت إنك تخشى أن أحاسبك يوما على أنك لم تزودني بكل الأسلحة لأخرج منتصرا من معترك الحياة، لاشك أنك كنت صادقا في ما تقول ..... لكن هل تصورت الرجة التي أحدثتها في نفسي تلك النقلة من محيط ثقافي إلى آخر، من تعليم إلى آخر، وفيما يخصك أنت أبي ومربي الأول، من موقف معلن إلى آخر) (14).

كل ذلك جعل هذا الطفل المذلل يفقد الثقة في كل شيء، ويتحين الفرصة للتعبير عن رفضه المطلق لهذه الأساليب التربوية المتذبذبة . وهكذا فبمجرد ما أنهى دراسته الثانوية بالمغرب، والتحق بفرنسا لمتابعة دراسته الجامعية، حتى وجدناه، يستغل تحرره من مراقبة والديه المباشرة للقيام بسلوكات مناقضة تماما للأهداف التي سافر من أجلها، كما تؤكد ذلك المعلومات العامة التي جمعها عنه المخبر جاك برطولي: (غادر زنقة أليزيا منذ أيام ولم يعد إليها... إنه مسجل في كلية الحقوق قسم الاقتصاد، لا يواظب على الدراسة، بل يبدو أنه انقطع عن متابعة المحاضرات بعد نهاية الفصل الأول، يقضي جل أوقاته في الحدائق والمقاهي) (15).

وضع شاذ اضطر معه والده، عن حسن نية، للاستنجاد بخدمات صديقته القديمة فرانسين دوفرن، لمساعدته على انقاذ ابنه من الضياع الذي يتهدده في غربته. لكن هذه المبادرة البريئة عادت بنتائج سلبية مناقضة تماما لما كان منتظرا منها. فمن جهة اعتبرتها زوجته خالدة، رسالة قدحية غير مباشرة موجهة إليها، يعفيها فيها من مسؤولية تربية ابنهما نعمان، ويسندها بالمقابل، رغما عنها، لمن لا حق لها فيه. كما يتضح ذلك جليا من تأويل جنين كرملي، صديقة خالدة، لهذا السلوك. تقول: (متأكدة، هو الذي جر الخيط فدارت الدوامة ثم دارت، ابنك ضحية وأنت كذلك، كل من يتمعن في القضية بدون تحيز يصل حتما إلى هذه الخلاصة، كيف يفسر أنه أخذ ابنه، ابنك، منك أنت أمه ووضعه بين يدي المرأة الأخرى؟ هذا منطق الحريم وأسوأ..... ومن قال إنه لم يكن يراها خفية طوال هذه الفترة؟ ماذا اختمر في نفسها كل هذه السنين التي قضتها متوحدة هائمة في ذكرياتها؟ تتوهم حياته معك، مسراته وأفراحه، وتحزن لحياتها هي الكئيبة العقيمة. وفي أعقاب سنوات الحزن والأسى يأتي زوجك ويهديها ابنك، كأنه يسر في أذنها: خذي وانتقمي لنفسك من جور الدنيا وقساوة الحظ. يا له من لئيم!) (16).

كما كانت هذه العلاقة المشبوهة، من ناحية ثانية، سببا رئيسيا في إلصاق تهمة قتل سارة بنعمان، والتحقيق معه على هذا الأساس: (يجري البحث الآن عن شاب وسيم شرقي الملامح ضبطت صورته في بيت سارة، وشوهد مرارا برفقتها في الأسابيع الأخيرة) (17).

لكن المثير والجميل أيضا في هذا التحقيق، أنه

خلافا لما هو مألوف في الرواية البوليسية، لم يفض لنتائج إيجابية، تكشف أسرار الجريمة وتفضح مرتكبها (أو مرتكبيها) . وبذلك يعود مجددا لنقطة البداية، مع إطلاق سراح نعمان، و إغلاق الملف، لعدم توفر المعلومات الكافية لمواصلة البحث من ناحية، وللتوجه الخاطىء الذي اتخذه مسار التحقيق في البداية اعتمادا على توافقات واهية من ناحية أخرى. كما يستشف ذلك صراحة من خطاب عميدة الشرطة كلودين لاروز لشارلوط ابراهمسن قريبة سارة : (اسمعي يا آنسة هذه مقابلة حبية، لا تجعلي منها مجابهة، وعلى أي حال فات الأوان، ألصقنا تهمة بشخص اعتمادا على موافقات ظرفية، ثم تبين أن التهمة وهمية، لابد عندئذ من إلغاء هذا الفاصل والعودة إلى نقطة البدء. وليس من الضروري أن تبقى القضية بيد نفس المسؤول. يحصل هذا يوميا. لا أود أن أخصص كل أوقاتي لهذه القضية، عندي مشاغل أخرى. احتراما لوالدتك ولك أردت أن أخبركما بذلك مباشرة، إبتداء من الآن لم تعد القضية من اختصاصي) (18).

نهاية وإن بدت سلبية تماما بالنسبة لأهل سارة، ما دامت تخيب آمالهم في معرفة الحقيقة، والاقتصاص من قاتل عزيزتهم، مما يشكل مظهرا من مظاهر إحباط السلطة لتطلعات المواطنين المشروعة للعدالة والمساواة. فقد كانت لها، بالمقابل، نتائج إيجابية عديدة أخرى، نكتفي لضيق المجال بذكر اثنين منها :

أ/ من الناحية الفنية : كسر التلازم الوثيق المألوف في الرواية البوليسية بين الجريمة والتحقيق، والتحقيق والنتيجة الإيجابية. مما أضفى على مقروئيتها فعالية أكبر، يعود قسم مهم منها للخيبة التي أصابت أفق انتظار القارىء المتلهف لمعرفة المجرم وخلفيات عمله. فإذا به يفاجأ، بعد طول ترقب، بنتيجة مخالفة تماما لما كان يتوقعه. وإن لم تكن خالية تماما من فوائد أخرى، قد لا تقل أهمية عن تلك التي كان يحلم بها طوال رحلته الاستكشافية للرواية، وفي مقدمتها طبعا ذلك الربط الوثيق المباشر بين ما تعيشه الأسر المغربية من تفكك خطير، كشف التحقيق مع نعمان بعض جوانبه الخفية، والتدهور الكبير الذي تعرفه أوضاعنا الحضارية على مختلف المستويات والأصعدة. مما دفع الكاتب، في هذه الرواية وغيرها، لإقامة علاقة وطيدة مباشرة بين ما هو تربوي وما هو حضاري، وإرجاع أغلب الظواهر الاجتماعية المرضية لأسباب تربوية، بالمفهوم الشامل للكلمة، يقول السارد : (البلد عليل ككل البلدان، لولا أن العلة تختلف كما تتجدد من عهد لآخر، العلة اليوم هي الأسرة) (19).

وهو ما يفسر في تقديري الشخصي الأسباب الوظيفية والتعبيرية الكامنة وراء اختيار الموقع النصي الحساس لرسالة نعمان العتابية لأبيه، كجسر صلب يربط، فكريا وفنيا، الحكاية الإطار(le récit enchâssant) (الخاصة بالسارد وجمعية المحافظة على المعالم الحضارية للمدن المغربية)، والحكاية المؤطرة (le récit enchassé) (الخاصة بالتحقيق في موت سارة وعلاقته بأوضاع نعمان العائلية). وبالتالي بين واقع المدينة وواقع الأسرة. تماما كما تم التعبير عن ذلك صراحة في خطاب عزيز سراج للسارد : (أنت الفضولي السائل عن أسرار الناس، أراك تبكي انحطاط المدينة وتتورع عن الاستماع إلى ما هو أدهى، أعني تدهور الأسرة) (20). لذلك نرى أن الحكاية المتضمنة تعد من هذه الناحية بمثابة جواب ضمني شاف عن التساؤل المبدئي الذي تطرحه الحكاية الإطار، رغم ما قد يبدو ظاهريا بينهما من تباعد.

ب/ من الناحية الفكرية : المتعلقة أساسا بما أسماه السارد بالصدفة أو القدر، ودوره الأساسي الحاسم في توجيه أغلب الوقائع والسلوكات، من أبرزها على المستوى الحكائي المعتمد في الرواية، تلك القرائن الواهية التي حملت الشرطة الفرنسية على توجيه التهمة لنعمان، والظروف الغريبة التي ساهمت، بشكل أو بآخر، في التقاء السارد بمعظم الشخصيات الروائية : (تعرفت على شخصيات القصة بالمصادفة، والقصة كلها تدور حول المصادفة وآثارها)(21). علما بأن الصدفة التي تصل وتدفع، كما في المثالين السابقين، قد تفصل وتمنع أيضا، كما

حدث مثلا مع السارد، حين اعتقد خطأ أن مفتاح القضايا التي جاء من أجلها إلى الدار البيضاء يوجد مع الصحفي المسافر كميل كامل وحده، فأضاع بذلك فرصة استخلاص تلك المعلومات من رفيقه في الفندق لمدة ثلاثة أيام عزيز سراج، الذي قال عنه أحد أعضاء الجمعية : (إنه يعلم كل شيء عن المدينة وسكانها، عن المجتمع البيضاوي، وفئاته المختلفة، اضطرته الظروف منذ سنوات إلى أن يتحول إلى ملاحظ حافظ لما يجري ويدور في هذه الأنحاء)(22). حقيقة لم ينتبه إليها السارد، للأسف الشديد، بحكم نفس الظروف، إلا متأخرا، بعدما مات عزيز، وضاعت الفرصة من بين يديه. تماما كما حصل لعميدة الشرطة كلودين لاروز في تحقيقها مع نعمان. يقول السارد معلقا على ذلك: (فهمت أن الملف قد أقفل، فهمت أن القصة التي كان المغرب مسرحا لها، وحاول عبثا الكشف عنها المحققون في باريس، التي ظننت أن كميل موسوي يملك سرها، فتعلقت به وأضعت وقتا ثمينا في انتظاره، فهمت أن حامل السر كان الرجل الذي رافقته طيلة ثلاثة ايام، والذي كان مستعدا للإجابة عن أي سؤال أطرحه عليه مباشرة وصراحة. تكلمنا في كل موضوع سوى الذي جئت من أجله إلى البيضاء. سنحت لي فرصة ذهبية فتركتها تضيع وتنحل في فرصة أوسع تهم غيري ولاتهمني.. مصادفة قاضية، اختتمت بها سلسلة، وابتدأت بها سلسلة أخرى من المصادفات المثيرة)(23).

لتنتهي الرواية بما ابتدأت به، مؤكدة على الدور الكبير الذي تلعبه الصدفة، أحيانا كثيرة، في توجيه الأمور وتحديد مسارها. وهو ما يزيد في تدعيم الروابط الفكرية القائمة بين الحكايتين الكبيرتين المكونتين لهذا المتن الروائي: الحكاية الإطار (الخاصة بالسارد) والحكاية المؤطرة (الخاصة بعزيز سراج)، رغم اختلافهما الشكلي الظاهري من حيث المستوى والعلاقة السرديين.

وهكذا فإذا كان السرد في الحكاية الإطار يتخذ طابع حكي شخصي (narration homodiégétique)(*) من الدرجة الأولى، بحكم مشاركة السارد الفعلية في مشروع إنشاء جمعية حماية التراث المعماري والحضاري للمدن المغربية، مما جعل علاقته بالمحكي وثيقة وحميمية، انعكست آثارها التعبيرية على طبيعة الملفوظات السردية في شكل تعاليق وتدخلات ذاتية.

فإن الحكاية المؤطرة اتخذت بالمقابل مظهرا حكائيا مغايرا يطبعه الحياد والموضوعية التامين، نظرا لغيرية السرد (narration hétérodiégétique)(*) وانقطاع العلاقة المباشرة بين السارد والمسرود، بحكم اعتماده الكلي في نقل الوقائع المحكية على الرواية الشفهية السابقة للسيد عزيز سراج، بعيدا عن أي شكل من أشكال المشاركة أو المشاهدة فعليتين، كما هو الحال في الحكاية الأولى. وهو ما يعني بعبارة أخرى أن السرد هنا من الدرجة الثانية، يقوم فيه السارد بدورين عامليين مختلفين ومتكاملين:

الأول دور المسرود له المتلقي المباشر الوحيد للحكي الشفهي لشخصية روائية مشاركة، هي شخصية عزيز سراج.

والثاني دور السارد الغيري المحايد للوقائع الحكائية السابقة، يقول: (أروي الحوادث كما رويت لي بكل ما يحيط بها من غموض، وإن أقحمت حكما أو عبرة فما ذلك إلا لأن القلم يجري أحيانا مستقلا عن الفكر، كالجياد تواصل العدو عدة أمتار بعد خط نهاية السباق) (24).

تنوع سردي وإن بدا للوهلة الأولى شكليا، إلا أنه يستجيب في العمق لأهداف تعبيرية ضمنية مضبوطة ومحددة، تتمثل أساسا في إعطاء مصداقية أكبر لمضمون الحكاية الثانية المؤطرة، باعتبار مكانتها السردية المتميزة كبؤرة للرواية، ومركز تجميع لمختلف رهاناتها الفكرية والفنية.

وبذلك يتأكد ما قلناه سابقا في بداية هذه الدراسة، من ترابط وثيق للشكل بالموضوع في تجربة العروي الروائية، لدرجة يصعب معها فهم الأبعاد الحقيقية الخاصة بكل عنصر منها خارج ارتباطه بالآخر. وهو ما يفسر في الوقت ذاته الاختلاف الفني المطرد والمتجانس الذي ينتظم أعماله الروائية ويطبعها بطابعي الوحدة والتنوع، المقترنين عادة بالمشاريع الإبداعية الجادة الكبرى.

الهوامش والإحالات الخاصة بالدراسة :

*/ عبد الله العروي؛ غيلة، رواية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1998.

*/ عبد العالي بوطيب؛ الكتابة والوعي، دار الحرف، القنيطرة، المغرب، 2007

*/ للإشارة فقط فقد أصدر الأستاذ العروي بعد ذلك رواية أخرى بعنوان (الآفة) منشورات المركز الثقافي العربي 2006. تؤكد نفس الطروحات الواردة في هذه الدراسة، كما سنبين ذلك بالملموس في دراسة لاحقة بحول الله.

*/ عبد الله العروي؛ الايديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة؛ محمد عيتاني، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1970، ص؛ 269.

1/ مارت روبير؛ رواية الأصول وأصول الرواية، الرواية والتحليل النفسي، ترجمة؛ وجيه أسعد، مراجعة؛ أنطوان مقدسي، مطبعة اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1987، ص؛ 69.

2/ عبد الله العروي؛ من التاريخ إلى الحب، حوار أجراه معه محمد الداهي. منشورات الفنك، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1996، ص؛ 80.

*/ التجريب الوظيفي ونعني به التجريب الهادف، الرامي إلى خلق تلاؤم وانسجام تامين بين المعطيات الشكلية والمادة الحكائية.

*/ عبد الله العروي؛ مرجع مذكور، 1970، ص؛ 239.

3/ فاطمة الزهراء أزرويل؛ مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، منشورات الفنك، الدارالبيضاء، الطبعة الأولى، 1989، ص؛ 30.

4/ عبد الله العروي؛ حوار مذكور، 1996، ص؛ 18.

5/ عبد الله العروي؛ حوار مذكور، 1996، ص؛ 44.

6/ عبد الله العروي؛ حوار مذكور، 1996، ص؛ 44.

7/ عبد الله العروي؛ حوار مذكور، 1996، ص؛ 48.

*/ تجدر الإشارة إلى أن الأستاذ العروي سبق له أن نشر أربع روايات أخرى، هي؛

الغربة؛ دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1971.
اليتيم؛ دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1978.
الفريق؛ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1986.
أوراق؛ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989.

و أن كل رواية من هذه الروايات تتميز بشكلها السردي الخاص المناسب لطبيعة موضوعها و ما تتوخاه من أهداف، يكفي أن نذكر منها على سبيل المثال فقط، الأسلوب الواقعي (على المستوى اللغوي أساسا) مع الفريق، و الشكل التراثي (النص و الهامش) مع أوراق، و الرواية البوليسية مع غيلة، و رواية الخيال العلمي مع الآفة.

8/ عبد الله العروي؛ حوار التحديث والديمقراطية، مجلة آفاق المغربية، عدد؛ 4 3/4، سنة؛ 1992، ص؛ 151.

أنظر أيضا عبد الله العروي؛ حوار مذكور، 1996، ص؛ 49.

9/ عبد الله العروي؛ رواية مذكورة، 1998، الغلاف الخلفي.

*/ أنظر؛ G، genette ، seuils، éd، seuil، coll، poétique; 1987،p ،7.

*/ يقول العروي على لسان إدريس بطل روايته – أوراق -؛ (إن المرء يستطيع دائما أن يستمر في تأليف روايات على نمط بالزاك، كما يستطيع أن يكتب، بمساعدة القواميس، ملحمة بالأكادية، لكن لأي قارىء، وبأي هدف سوى المحافظة على كنز لغوي موروث).

أنظرعبد الله العروي؛ أوراق، سيرة إدريس الذهنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1989، ص؛ 182.

*/ يقول عزيز سراج أحد أبطال الرواية، على لسان السارد، في هذا الصدد؛ (عاد عزيز إلى الاعلان، وإلى ما يدعيه البعض من أن المغرب لايعرف القصص البوليسي، لأن المجتمع صقيل شفاف لايخفي أسرارا حقيقية، المجهول عند العموم معلوم بالضرورة عند الخواص، أما المجهول من أصله وفعله، الواقع المتشابه الذي حار المرء في تأويله، فذاك أمر غيروارد علينا). الرواية المذكورة، 1998، ص؛ 69.

*/ يقول تودوروف عن الرواية البوليسية؛ (هذه الرواية لاتشتمل على حكاية واحدة، بل على حكايتين اثنتين؛ حكاية الجريمة (l'histoire du crime) وحكاية التحقيق (et l'histoire de l'enquéte)).

أنظر؛ 14، T.Todorov ، in.op.cit. 1978.p/

11 / أنظر؛ Th.Narcejac ،une machine à lire. le roman policier.éd.Denoél/gonthier.1975.p ،22.

12 / أنظر؛ Th. Narcejac ؛ op. cit.1975.p ،15.

13/ عبد الله العروي؛ رواية مذكورة، 1998، ص؛ 84. - */ أنظر؛ ، G.Genette ،FiguresIII .éd seuil.coll، poétique.1972.p ،90.

14/ عبد الله العروي؛ رواية مذكورة، 1998 ، ص؛ 20.

15/ عبد الله العروي؛ رواية مذكورة، 1998، ص؛ 96/95.

16/ عبد الله العروي؛ رواية مذكورة، 1998، ص؛ 196/195.

17/ عبد الله العروي؛ رواية مذكورة، 1998، ص؛ 52.

18/ عبد الله العروي؛ رواية مذكورة، 1998، ص؛ 318.

19/ عبد الله العروي؛ رواية مذكورة، 1998، ص؛ 47.

20/ عبد الله العروي، رواية مذكورة، 1998، ص؛ 23.

يقول العروي في موقع آخر؛ (لايدرك الكثيرون أن قضية المرأة هي في العمق قضية الأسرة والحياة الزوجية والتربية العائلية، أساس المجتمع الديمقراطي العصري، لا يمكن أن نبني مجتمعا عصريا بدون نواة عائلية مكونة من زوج وزوجة لهما مشروع في الحياة، تكلمنا هنا كثيرا عن المصالحة بين الأفراد والدولة، والمصالحة بين الرجل والمرأة هل هي محققة؟ لا نرى إلا الشقاق والنفاق والتحايل، وذلك بمراى ومسمع من الأطفال، ونتعجب بعد ذلك عندما نرى ذلك السلوك نفسه في الحياة الاجتماعية العامة ، وفي ممارسة السلطة).

عبد الله العروي؛ حوار مذكور، 1992 ، ص؛ 165.

21/ عبد الله العروي؛ رواية مذكورة، 1998، ص؛ 5.

22/ عبد الله العروي؛ رواية مذكورة، 1998، ص؛ 14.

23/ عبد الله العروي؛ رواية مذكورة، 1998، ص؛ 350.

*/ أنظر؛ 255، G.Genette ،op.cit.1972.p

*/ أنظر؛ 255، G.Genette ،op.cit.1972.p

24/ عبد الله العروي؛ رواية مذكورة، 1998 ، ص؛ 5،

الإغواء الأخير لابن خلدون

من "التعريف" إلى "العلامة"

هشام العلوي

يذهب الدارسون إلى أن نص «العلامة»[1] يمثل تنويعا متفردا طي باقي التجارب الروائية العربية التي نجحت في بناء استراتيجياتها السردية على مفهوم الشخصية التاريخية، واستثمار التعالق بين التوثيقي والتخييلي في مختلف أشكاله الممكنة: من تماس أو تقاطع أو تقاطب أحيانا.

ويبدو أن الكاتب والباحث بنسالم حميش قد تفطن إلى أن ابن خلدون الذي أوقف حياته وأعماله على تدوين تراجم الملوك والأمراء والعلماء وما شابه، ورصد أخبار الأقطار والأمصار، يمكن لمُنجَزه أن يغدو مادة للتأليف طي «أسلوبية» أخرى مغايرة للأدبيات البحثية الواردة في هذا الصدد، وذلك بدءا من انتشال «التاريخ الشخصي» لصاحبه من «تواريخ الأغيار والوقائع» التي تتلبس به، وإيلاجه «مطبخ التخييل» بكل تقتضيه هذه العملية من انتقائية موضوعاتية ومعالجة جمالية.

حاشية على «التعريف»

يشدد نص «العلاَمة» على مرحلة متأخرة من حياة عبد الرحمان بن خلدون الشيخ، بعدما ملأ صيتُ علمه أرجاء المغرب والمشرق، وانشغل الخاصة والعامة بـ«مقدمته» و«عبره». وهي الفترة التي أمضاها ببلاد مصر حيث كان يشغل قضاء المالكية، واستعاض بالإقامة فيها عن كثرة التجوال والترحال، فأصبحت القاهرة بالنسبة إليه إثر ذلك، المنطلق لرحلاته اللاحقة إلى الحجاز أو الشام، وموئل العودة أيضا. ويجيش النص كذلك بجملة من الاسترجاعات التي تومئ إلى فترات سابقة موزعة بين حواضر أخرى، من قبيل: فاس وبجاية والقيروان وغرناطة واشبيلية وتلمسان، وغيرها من الأمكنة التي عبرها ابن خلدون أو استوطنها لحين من الزمن.

وتتلبس رواية «العلامة» بنص غائب/ حاضر، هو بمثابة ترجمة ذاتية لصاحب المقدمة موسوم بـ«التعريف بابن خلدون ورحلته غربا وشرقا»[2]؛ إذ يحيل المحكي على متنه بما يورده حينا من استشهادات صريحة وموثقة، أو عبر ما يسوقه تضمينا من وقائع أو إشارات سيرذاتية أو تاريخية، أحيانا أخرى.

فما الحاجة إذن، إلى كتابة سيرة قد بادر صاحبها ذاته إلى توثيقها قيد حياته منذ قرون خلت ؟

وإلى أي حد يمكن اعتبار نص «العلامة» حقلا للتنضيد أو التهجين بين وعي جمالي معاصر، ووثيقة قديمة كتبت بمواصفات «أسلوبية» السير والتراجم كما كانت سائدة في الثقافة العربية والإسلامية العالمة ؟

يبدو جليا أن حميش ألفى في هذه المذكرات اللحمة التي تنتظم، طي عمله البيوغرافي، نسيج الحكي وتواتر الأحداث وتسلسلها الزمني، وكذا المرجع الذي تذوب معطياته في تضاعيف التخييل، فيختلط الأمر على المتلقي في لحظات قرائية كثيرة

بين التاريخ والرواية، بين التفاصيل المستقاة من «التعريف» والوحدات السردية التي لا سند لها خارج النص.

وأذهب إلى أن هذه الاستراتيجية التي اعتمدها مؤلف «العلامة»، في احتواء متن «التعريف بابن خلدون» مع تفجير نصيته الأصلية وخطابه البدئي، تسوغها مسألتين اثنتين، على الأقل:

يشي «التعريف»، على غرار أدبيات السير والتراجم الأخرى، بشح فيما يخص تفاصيل الحياة الشخصية ودقائقها الحميمة، ولواعج الذات وبوحها الجواني. ولعل مرد ذلك إلى أن ابن خلدون الفقيه والقاضي المالكي المنشغل بنوازل غيره مستعيذا بالله كلما ذكر «أنا» (ص.160)، والمؤرخ الذي اعتاد الحياد والموضوعية القصوى وهو يهفو وراء «الخبر» ويتقصى «الوثيقة»، دون سواهما، إلى حد أن كيانه ينمحي وينسحب لتظل الواقعة خالصة؛ لم يسلم من هاتين المرجعيتين (الفقه والتأريخ) حتى وهو يتحدث عن نفسه ويعرِّف بها.

وهكذا لا يستحضر حدثا سيرذاتيا إلا ويغرقه وسط بحر من الاستطرادات والنوافل المتعلقة بأحوال «السكان» وأوضاع «السلطان». أما جرح فقدان الأهل وغرقهم، فيرد عرضا في خضم انشغاله بشأن الدولة، وإلحاح الرغبة في التأليف والعلم، والصراع المحتدم حول المناصب السياسية[3].

وثمة شواهد عديدة في متن «التعريف» حيث تبدو لواعج الذات محتشمة إن وجدت، ضامرة طي تفاصيل الأحداث الكبرى والصغرى.

وكثيرة هي المواطن التي تغدو فيها الذات ذريعة أو تعلة فقط للحديث عن الآخرين، إلى درجة أن ابن خلدون قد فطن هو الآخر لهذا التداعي، فاستدرك وكأنه يكبح جماحه بمخاطبة الناسخ أو المسرود له بما يلي:

«وليس موضوع الكتاب الإطالة، فلنقتصر على هذا القدر، و نرجع إلى ما كنا فيه من أخبار المؤلف»[4].

وإزاء هذه الندرة، لم يتوان الروائي بنسالم حميش، وهو واحد من شراح الفكر الخلدوني [5]، في استقطار كينونة هذا الأخير المتخفية وراء سرد الوقائع والأحداث، والمختلطة بتراجم الأغيار، ولملمة شذرات جسده الموزعة بين متونه الأخرى: «المقدمة» و«كتاب العبر» و«شفاء السائل»، أو تقصي أخباره المبثوثة في بطون مصنفات من عاصره أو أعقبه من الأدباء والمؤرخين والقضاة، من نحو:

الإحاطة في أخبار غرناطة للسان الدين بن الخطيب (ص.27)،

والضوء اللامع لأهل القرن التاسع لشمس الدين السخاوي (ص.27)،

وصاحب عجائب المقدور في أخبار تيمور (ص.129). إلخ...

2 - المسوغ الثاني الذي يسند استراتيجية نص «العلامة»، يكمن في أن التخييل، وخلافا للتاريخ، لا يقدس الوثيقة، حتى وإن تعلق الأمر بسيرة الذات أو الغير. بل إنه ينكتب على محوها وبياضاتها القلقة التي تشكل فجوات لاستيلاد قيم جمالية لا تحتكم لمعايير التقرير أو الوثوقية أو الإثبات، لكنها تمنح للكتابة هويتها الإبداعية.

وهكذا طرَّس حميش رواية «العلامة» بما عف عنه التقييد (التعريف) أو سكت عنه المؤرخ بهاجس الموضوعية أو التقية، في عدد من المواقف والحالات.

وفي سياق استنطاق بؤر هذا الصمت، وإعادة كتابة المحو، يورد السارد في الفصل الأول من الرواية المعنون ب «الإملاء في الليالي السبع» أمال على لسان ابن خلدون هي بمثابة تكملة لأعماله فيما لم يتيسر له قوله (ص. 110)، أو تنقيح وتصويب لبعض تصوراته ورؤاه المتداولة التي يتمنى حذفها (صص.45.44)، أو فضح لا يخلو من تبرير لتلك السقطات الراسخة في طباع مثقفي العصر، وهو واحد منهم، في مشايعتهم لأصحاب السلطة وأرباب الرقاب (صص.59-63). ومن ثمة اعترافه بما اقترفه في إفتائه ضد «صوفية أبرار» (ص.46)، أو في تكلف و«اصطناع» دربة الشعر

(ص.70)، أو في قبوله بـ«صفقة سرية»(ص.48)، ودونها من الإشارات التي اختلط فيها صفاء العلم بكدر السياسة. يقول ابن خلدون الرواية:

-«...إني في المعرفة ذو أخطاء، وفي السياسة كمن يكثر الحز ويخطئ المفصل، ولا كمال لمن انتمى إلى زمن أفسد من السوس»(ص51)...

ويواصل السارد تسربه إلى زمن العلامة وسيرته، حيث اختلق له ناسخا باسم «الحيحي»، وأقام على لسانهما مناظرة توازن ضمنا بين منهج ابن خلدون المؤرخ في انتصاره للعقل وتمحيصه للأسباب والشواهد، وبين مشاهدات الرحالة الطنجي ابن بطوطة وما طالها من تضخيم على يد كاتبه ابن جزي (ص.32)، فأوغل بعضها في الاستحالة والغرائبية وهو يصف الكرم الخارق لملك الهند (ص.42)، أو الشجاعة الفو-طبيعية للسلطان أبي عنان (ص.32)، وحكايا أخرى تلفظها التجربة و منطق الأشياء.

المؤرخ من دم ولحم

لقد استحضر بنسالم حميش، في تشييده الروائي لشخصية «العلامة»، كل مقومات الفكر الخلدوني في سيرورته التاريخية وموسوعية مشاربه ومداركه في الفقه والقضاء والعمران والسياسة ومعارف أخرى، وأثث محكيه بـ«فهرست» وازن من أمهات الكتب (نهج البلاغة- الرسالة القشيرية- طبقات الصوفية- الموطأ- مروج الذهب- منازل السائرين إلى الحق المبين...)، والمختارات الشعرية (العربية والفارسية). بيد أنه تفطن إلى أن هذه الرحلة الممتعة والمفيدة في المعرفة والأفكار والعلوم التي خاضها ابن خلدون موازاة مع تجواله وسياحته في البلدان والأمصار، تفتقد إلى حميمية الذات وحرارة الأحشاء حيث يكمن نسغ التفكير والتأمل.

ذلك، أن نص «التعريف» وغيره من المصادر التي ترجمت لابن خلدون أو أومأت عرضا إلى أخباره وتفاصيل حياته، لا تسعف إلا في رسم القسمات الذهنية والأخلاقية والروحية لشخصية العلامة، وكأننا أمام عقل خالص أو «كائن دماغي» (ص.79) بدون جسد ولا حواس»، من وجوه العلم الكالحة والمتشنجة، أو من الذين يفكرون بطرق دائرية أو مربعة، أو لا يدركون الوجود إلا في ظل المعادلة وهيمنة الأرقام...»(ص.33).

ومن ذلك، شهادة ابن الخطيب في صاحب المقدمة، التي ترسم صورة له بصفات وملامح متعالية يراها النظر ولا تلتقطها العين:

« رجل فاضل، جم الفضائل، رفيع القدر، أصيل المجد، وقور المجلس، غالي الهمة، قوي الجأش، متقدم في فنون عقلية ونقلية، متعدد المزايا، شديد البحث، كثير الحفظ، صحيح التصور، بارع الخط، حسن العشرة، مفخرة من مفاخر المغرب»(ص.27).

أنىَّ لك أن ترسم صورة شخصية (بورتريه) لابن خلدون وتلتقط قسماته المورفولوجية، انطلاقا من هذه الملامح العقلية، والصفات الغارقة في التجريد والتعالي.

وأذهب إلى أن حميش قد أدرك بذائقة المبدع أن «ابن خلدون الإنسان» لن يصير له جسد من دم ولحم، ويستعيد كينونته النابضة بالحياة إلا إذا ما تم انتشاله من صقيع التاريخ إلى لظى الرواية.

وهكذا طعم معيشه بالتفاصيل اليومية، والجزئيات العرضية من «توافه الأمور»، ومقتضيات الطبيعة البشرية الثابتة رغم تغير الأفراد والأزمنة والثقافات.

لكن الجسد الروائي الذي يخلعه حميش على شخصية ابن خلدون لا يخلو من شراك وتلبيس، ولا يكف عن إغواء الشيخ وهو في الهزيع الأخير من العمر، ومراودته على تحرير غرائزه من قمقمها الغميس في قرارة وجدانه وهو الفقيه والقاضي والعالم الذي ظل « عاكفا على تدريس علم أو قراءة كتاب أو إعمال قلم في تدوين أو تأليف مؤملا من الله قطع صبابة العمر في العبادة، و محو عائق السعادة، بفضل الله و نعمته».

وعليه، أصبح للعلامة جسم يستوي ويضطجع، وأحلام تتسلل إليها رغباته الثاوية(ص.121)، وعين ترمق الجمال أو تستهيم بما يتوارى خلف

النقاب والأثواب(ص.19)، وأذن تستطرب الدلال والغنج والغناء(ص.214)، ومعدة تستطيب أصناف الأكل وطعومه(ص.101)، وغريزة تذكيها الفتنة الأنثوية المنقضة للعبادة والموقظة للطوية الأمارة التي استشعرها ابن خلدون في المشهد التالي:

« ... انهالت المرأة على يده تقبلها وتُمَرِغ حَنَكيها عليها بشغف كبير، وهو يحاول إيقافها عبثا، وأخيرا قال عبد الرحمان للخادم، مغالبا انفعاله وتأثره بدفء تلك الأنثى: (...) سخّن ماء طهارتي»(ص23).

« ولما انفرد بنفسه جهر بالحمد لله على أن أم البنين لم تأته قبل أذان الإفطار، لأنها لو فعلت، لا قدر الله، لنقضت يقينا صيامه وطهره...»(ص.121).

وفي خضم المحن والدسائس المتربصة به قاضيا للمالكية، وخطر الفتن والمهالك المحدقة بالبلاد والعباد، سيركب ابن خلدون مغامرة أخرى مليئة «بالتيه الوجداني والشرود النفسي»(ص.155)؛ إذ سيستسلم لسلطان قلبه «الذي لا مراد له» (ص.151)، وهو يلهج بعشق «أم البنين»، التي تشخص بامتياز الوجه الآخر للعلامة، «المضاد للتاريخ» ومنطقه(ص.167)، والقصيَ عن السياسة ومضايقها، و العيَ في بلاغة اللسان مقابل فصاحته في لغة الجسد:

-« لولا حيائي منك يا سيدي لزغردت أو قلت لك رأيي بالرقص الفاسي»(ص.22).

- « على فراش النوم سأل حمو (زوج أم البنين الأول وناسخ العلامة) نفسه بصوت مسموع: لماذا المعلم شغوف بالعمق في كل شيئ؟ فنطقت زوجته وقد جذبته إليها وأطفأت القنديل: سل واحدة من عشيقاتو العميقات»(ص.37).

من هذا المنبع الهيدوني، يعتري الروحَ والجسدَ «سكرُ الافتتان» الذي سيستعيض به العلامة عن الضمور والكبت والزهد والوقار(ص.161)، وسيستحيل حضور المرأة في حياته، التي أوقفها على العلم و«المصالح المرسلة»، بوابةً لانتعاش الحواس، والمصالحة مع فضائل الأرض «متجسدنة» في «المأكل والمشرب والملبس والمنتزه والأثر» (ص.164)، والاستمتاع بالفن والشعر من باب المتذوق المأخوذ برباعيات الخيام أو الناقد المفاضل بين الموشحات قريحة وإنشادا (صص.215-218). وسيقوده حبل الفتون هذا إلى ولوج فضاء «الحانة» وهو القاضي المالكي:

« تخيلت، رغما عن وقاري ومالكيتي(...) في هذا الفضاء الشبيه بحديقة ليلية سرية، تخيلت جسم المغنية في عرائه اللاهث المتوهج، وقدَرت أن ريحها، كريح الصَبا، طيبةٌ أخاذة، إذا لامست الأبدان الذابلة أحيتها من جديد، وإذا داخلت النفوس طهرتها من أدرانها وكروبها...سرت وراء استيهامات متوالدة لم ينفعني في طردها لعن تلبيسات إبليس وسواه من جن الجذب والغواية»(صص.214-215).

إنه إقبال على الدنيوي(PROFANE) في امتلائه وتساميه إلى منزلة القدسي(SACRE)، حيث يلتقي الله والملكوت والمرأة. يقول ابن خلدون الرواية في مكاشفة صوفية أخيرة:

«أقولها ولو أني على عتبة الستين: الحب والحياة وجهان لدم واحد؛ ومن لا حب له، لا حياة له. أقولها: الحب والمحراب صنوان لا ينفكان، فمن ترهبن في هذا فقد ذاك ولم يضمن قبول الله ورضاه» (ص.163).

يبدو أنه ليس من محض الصدفة أن يحصل هذا التلاقي بين قدر المؤرخ وقدر الرواية في نص «العلامة»، والتقاطع بين المسار الحياتي والرمزي لمؤسس علم العمران المنهمم بقيم «الحاضرة» المتجلية في الذاتية والحرية والاختلاف والفكر والفن؛ بشعرية الرواية التي تمثل واجهة جمالية لمدينة/ مدنية أخرى تنتمي إلى زمن ووجدان طارئين على ابن خلدون، لكنها تظل، رغم ذلك، نتاجا تاريخيا لتلك القيم التي ما انفكت تحسم، وفق منظور ابن خلدون دائما، في انبثاق الحضارات وزوالها.

هوامش:

(1) نشرت في أواخر التسعينيات، وصدرت في طبعة جديدة منقحة ومزيدة عن المعارف الجديدة بالرباط سنة 2006. وهو عمل نال حظا وافرا من الاهتمام النقدي والبحث الأكاديمي والجوائز في المغرب وخارجه.

(2) ألفه ابن خلدون قبيل وفاته بشهور معدودة، أي في غضون سنة 808 هجرية الموافق ل 1401 م. وكان عمره عندئذ يناهز ستا وسبعين سنة.

(3) دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، 1981، ص. 127.

(4) المرجع نفسه، ص.22.

(5) انظر كتابه:

Partant d'Ibn Khaldûn, penser la dépression, Anthropos, Paris, Edino, Rabat, 1987.

البلاغي والأسطوري في رواية "زهرة الآس" أو تقابل العوالم

عبد الرحيم جيران

1 - توطئة:

لا بد من الانطلاق من مقدمة نبني عليها ما سنقرره من نتائج تخص تحليل نص رواية «زهرة الأس». ومفاد هذه المقدمة أن جنس الرواية تأسس، إلى جانب شروطه السوسيو- معرفية، على تذكُر ما كان له بمثابة سلف سردي وعَاير ممكنه، بما يعنيه ذلك من استعادته وظيفة المحاكاة، لا كما هي راسخة في الأذهان بوصفها تمثيلا أو تقليدا، بل بوصفها استهدافا للمبدإ الكلي. وما هذا الكل سوى ما ينبغي أن يكون عليه العالم، وما ينبغي أن نكون عليه، ومن ثمة ما ينبغي أن يكون عليه الحامل في الرواية. وهذا الكل منتمٍ إلى ماضٍ منته شكلا ومحتوى، ومنتم في الآن ذاته إلى آتٍ متعذر التحقق؛ أي ماض لا يستعاد (زمن التوافق مع العالم) ومستقبل لا يقبل التعين (زمن التوق). ولا تصير الرواية فنا غير مكتمل إلا بفعل سكنها بين هاتين اللحظتين من الزمن لأن اكتمال الكلّ من حيث هو جوهر محاكاتها يظل مجرد هدف يُشْرِطُها، من دون أن يتجسّم في هيئة تحقق نهائي(1). ولا تمتلك الرواية حلا، لتجاوز معضلة طواعية المبدأ الكلي لها، إلا توسلها بالتوسط بوصفه آلية فعالة في بناء دلالة الرواية وتعبيرها. والتوسط مزدوج الطبيعة؛ إذ ينقسم إلى توسط دلالي يسهم في تكوُن الشكل الداخلي، أي الصيرورة السردية، وتوسط تعبيري يضطلع الشكل الخارجي بتظهيره(2). فالأول سلبي تتجه الصيرورة إلى نفيه، لتبني خاصيتها السردية على ما هو استثنائي مخالفُ لما هو رمزي تسنيني، والثاني إيجابي يتجه التعبيرُ إلى بلوغه- في اكتماله- من دون أن يكون ذلك ممكنا، وبالتالي لا يتحقق إلا على مستوى الشكل، من دون أن يتبدى على مستوى المحتوى. وترتيبا على هذه المقدمة نعد رواية «زهرة الأس» قائمة على التوسطين معا، إلا أننا سنعمل على معالجة التوسط الثاني المتعلق بالشكل الخارجي والذي يستهدف التعبير عن المبدإ الكلي شكلا؛ حيث يتوسط الأسطوريُ الكتابةَ في علاقتها بموضوعها، لكن فعل الكتابة يضطر إلى مضاعفة التوسط الأسطوري بتوسط آخر مغاير، مادام زمن الأسطورة قد ولّى من دون رجعة، ولم يعد قابلا للحضورَ إلا شكلا فقط بغاية توجيه السرد. وما هذا التوسط الآخر المُضاعف إلا ما يوفره العجيب من إمكانٍ لجعل التوسط الأسطوري مجسّما انطلاقا من خاصية التجاور التي سنتحدث عنها في الموضع المناسب من هذه الدراسة. لكن السؤال الذي يظل مطروحا هو ما علاقة التوسط الأسطوري بما هو بلاغي. وهذا السؤال يفرض علينا معالجته في ضوء تقابل العوالم (و/أو تمايزها)، والذي نرى

أنه مؤسَس لما هو عقلاني ونسقي. والرواية هي فنٌ ارتبط إنتاجه بتطور خاصيتي الفردانية والعقلانية معا في علاقتهما بالزمن، بما يحيل عليه هذا الأخير من تعالق بين السبب والنتيجة، هذا إلى جانب ما تدل عليه الخاصيتان المذكورتان من تميز واختلاف وتصنيف وترتيب، بخلاف الشعر الذي يظل منتميا إلى ما هو وحدة وجود، وذا صلة بما هو فضائي. فكيف يمكن تمرير الفرداني المتمايز الدال على النثري والعقلاني الدال على الانسجام والتناغم انطلاقا مما يُفْتَرَضُ فيه التنافر(3)، ومما يغرف من الأسطورة، بغاية توصيل المعنى الروائي تحقيقا لبلاغتها النوعية؟

تقتضي الإجابة عن السؤال آنف الذكر طرح مفهوم التمايز في إطار التقابل بوصفه حضورا بمفصل عوالمَ مختلفةَ مفصولٌ بعضها عن بعض، ولا تقبل تبادل خاصياتها، مثل تقابل عالم النبات وعالم الحيوان. فكيف يُنتج التقابلُ أولا (من حيث هو دال على طرفين ينتميان إلى سلسلتين دلاليتين مختلفتين، أو إلى حقلين مختلفين) الجانب البلاغي الماثل أساسا في عدم التلاؤم المحمولي، والذي يجعله بول ريكور مؤسّسا لما هو استعاري؟ وكيف يُنتج التقابلُ ذاته ثانيا الخاصيةَ الروائية انطلاقا من توسط الأسطوري، بما يعنيه ذلك أيضا من عد البلاغي نتاجا لبقايا الأسطوري في إنتاج الكلام البشري؟ لكن يجب التمييز هنا بين البقايا، وهي تعمل شكليا في الكلام، وبينها وهي تعمل نصيا، وبخاصة على مستوى الرواية، وإن كان النوعان تامين معا وفق الميلان بوصفه مظهرا بلاغيا يُقام على التوسط، وعلى مفهوم المسافة التي يتطلبها هذا الأخير اقترابا أو ابتعادا. فلا شك أن في علاقتنا بالموضوعات لا نتصل بها مباشرة، وإنما انطلاقا من مسافة مملوءة بالآخر الرمزي. وهذا الآخر قد يُظهَر إما بوصفه شبكة من النواظم الرمزية ((مدنس / مقدس) - (سام / منحط) - (أعلى / أسفل)...الخ)، وإما بوصفه نصوصا نموذجية ثقافية محدّدة وموجِهة. ففي الكلام يُظهَر الأسطوري داخل مسافة التوسط في هيئة التئام بين المتنافر والمتباعد بوصفهما شكلا أسطوريا دالا على اشتغال نواظم رمزية، كما هو الحال بالنسبة إلى المثال: «الوردة ترقص»؛ حيث يلتئم الإنساني والنباتي داخل فعل تبادل الخصائص في ما بينهما، بحسب تبئير ما يُحمَل عليه الإسناد (المرأة أم الوردة). ويظل التوسط الرمزي- في حالة تبئير حمل الإسناد في الوردة- ماثلا في خرق تراتب الوجود (مركزية الإنسان التي جاءت مع نسقية العقل الفلسفي)؛ بحيث يسند الرقص إلى الوردة، وجعلها من ثمة مساوية للإنسان في الفعالية التعبيرية الشعورية والفنية. ويصير التوسط الرمزي- في حالة تبئير الحمل الإسنادي في المرأة- دالا على امتداد الطبيعي في الإنساني مع ما يتضمنه ذلك من خرق للفصل بين الجسد وأصوله الطبيعية في التعبير عن نفسه، خارج كل تنميط ثقافي متسم بتقييد الجسد بواسطة الرمزية الثقافية. وفي الرواية يظهر هذا الآخر الرمزي وفق خاصيتين: الأولى لها صلة بالشكل الداخلي، وتخص علاقة الذات باستعمال الموضوع، كأن تخرق الذات في توجهها للحصول على الموضوع الناظم الرمزي (شرعي / غير شرعي). والمثال في ذلك: «إرادة تملك كتاب». فإما أن تُحترم طريقة الحصول عليه، بما تعنيه من احترام لما هو شرعي، كأن يُشترى، وإما أن تُخرق هذه الطريقة، مع العوز، فيُسرق، ومن ثمة يحضر غير الشرعي بوصفه خرقا للناظم الرمزي. والثانية لها صلة بالشكل الخارجي، وهي ماثلة في التوسط بين فعل الكتابة الروائية (و/ أو فعل تلقيها) من قبل نصوص نموذجية فنية أو ثقافية. ولعل الأسطوري في الرواية يحضر وفق الخاصيتين معا، إلا أننا نرجح أن يكون حضورُه طاغيا في الخاصية الثانية أكثر. ومرد ذلك إلى أن الأسطوري يحضر وفق الخاصية الثانية من دون اشتراطه وجودَ دلائل مباشرة تحيل عليه. فالأسطوري له علاقة بالطفولة البشرية، حيث اُفترض على الدوام تحقق السعادة الناجمة عن التوافق بين الإنسان والعالم، وبينه والطبيعة. ومن ثمة يكون مسعى الرواية ماثلا في استعادة هذا التوافق، من دون أن يتحقق؛ مما يسمح

بالحديث عن كون هذا المسعى يظل شكليا، لكنه يعد مكونا غير مباشر يسهم في تكوين تَشَكُّلِ الرواية. فلا يُتطلب من الرواية أن تغرف من أسطورة محددة، أو نص أسطوري محدد لكي تعبر عما هو أسطوري فيها، إذ إن هذا الأخير لا يُظهَر فيها إلا بوصفه خاصية، أو بوصفه أثرا، بما يعنيه هذا الأخير من مفهوم البقية أو المخلَفة. وبالتالي يُعدُ البلاغي الأسطوري في الرواية نتاجَ المسافة المحفورة على الدوام بين نشدان توافق مع العالم يجد جذوره في تذكر نسيان الأسطوري ومادة الرواية النثرية التي تُسْتَقَى من واقعٍ مُتسم بالعناد مُفتقر إلى كلِّ قادر على مفهمته. فكيف يتأسس إذن الأسطوري البلاغي في رواية زهرة الآس؟ أيرتبط هذا التأسيس فقط بالدلالة التي تنتجها الرواية أم يتعداها إلى الشكل الروائي؟ أهو يتجلى في مستوى روائي معين أم يكاد يعم كل المستويات؟

2 - الانبثاق السردي والخاصية الأسطورية:

لا بد لكل نص سردي أن يبرر شرعية اتصاله بالقارئ باختيار طريقة انبثاقه - في لحظة القراءة - بوصفه فعلا سرديا نموذجيا، ومن ثمة تعد البداية هامة في هذا الفعل، لأنها تحمل معها تأشيرا على التقاليد السردية التي ينتمي إليها النص، أو يحاورها، أو يعارضها ساخرا، أو ينهض على أنقاض تدميرها. ومهما كان فالانبثاق السردي الأولي يحمل في طياته التذكير ببداية الخلق أو العالم، وبالتالي فهو يضعنا مباشرة أمام ما نتخيله على أنه محاكاة تضع على عاتقها عبء القبض على الكل الذي يُكوِن سر العالم، بما في ذلك كلُ الحكاية بوصفها عالما متخيلا يجسم العالم الأنطولوجي (و/ أو الواقعي). فكيف تُجسِم رواية «زهرة الآس» هذا الانبثاق، وتجعل منه بداية تشكل عالمها السردي، بما هو مادة أنطولوجية (مدينة فاس)، وبما هو تجسيم حكائي يسعى إلى بناء كلٍ ما؟

إن أول ما نقف عنده في هذا الأمر هو اتخاذ رواية «زهرة الآس» من تقنية الورطة أسلوبا مميزا للانبثاق السردي. ومن ثمة فهي تضعنا مباشرة أمام استيحاء السرود القديمة. ومما لا مماحكة فيه هو أن الورطة تقنية ميزت الحكي العجيب، وعدت من خاصياته الأكثر إنتاجية بحكم ما تنشئه من تماس بين العوالم المتقابلة، كأن يجد الحامل السردي نفسه متحولا بفعلٍ سحري ما إلى كائن حيواني، فتتجه تنمية الحكاية إلى سرد الجهد الذي يُبذل من أجل استرجاع الوضع الأصلي. لكن الورطة تعد، بالرغم من التصاقها بالعجيب أثرا أسطوريا، أو بقية من بقاياه المحرفة عن أصلها، والتي تذكر بالجمع بين المتنافر داخل وحدة ما، كأن تُسند لكائن ما خاصيات متعددة لها صلة بعوالم مختلفة، من قبيل أن يكون له رأس بشري وجسم حيواني. فالتحول في الهوية التي تميز العجيب تجد أصلها هنا، بيد أنها تنقله من بنية امتداد العوالم القائمة على وحدة الوجود، إلى بنية التجاور؛ حيث تكون العوالم منفصلة، لكنها تسمح بالمرور من أحدها إلى الآخر. ويوظف العجيب هذا التحول في هيئة خاصية سردية تنتج الانبثاق السردي، أو جريانه؛ أي يجعلها تعلة لنشوء الحكاية فيه.

ونقصد بالورطة الوقوع في حبائل الظاهر لا الباطن تبعا لبنية الظن التي تؤثث علاقتنا بالظواهر. فيظن حامل ما قبل التحول أنه أمام عالم طبيعي، ثم لا يلبث أن يجد نفسه داخل عالم سحري يدمجه في ممكنه الأنطولوجي. فالورطة بهذا المعنى دالة على بقايا الأسطوري حيث العالم امتداد للذات، أو هو الذات، ومن ثمة تعد موضوعاته امتدادا للذات ومتمتعة بدورها بالحياة والفكر والتأثير. بيد أنها تصاغ انطلاقا من العجيب القائم على الفصل بين العوالم من دون القضاء على تجاورها.

إن انبثاق السرد في رواية «زهرة الآس» لن يكون مفهوما إلا في هذا الإطار، فهو نتاج الورطة التي تتمثل في فعل «الاختطاف» الذي يتعرض له الطفل «عبد الفتاح». وإذا كانت الورطة واردة بفعل مخالفة ما يقع للطفل لبنية ظنه؛ إذ لم يظن أبدا

أنه سيتعرض إلى وضع يكون فيه كائنا آخر. ولا تعني الكينونة الأخرى هنا تحول الحامل- الذات إلى كائن آخر مسخ، بل تحوله من وضع كائن عادي إلى وضع كائن استثنائي، من حيث هو مغاير لغيره من البشر؛ أي كائن يتمتع بقدرة على مفارقة الزمن والمكان، وبالوجود الكلي والحضور الكلي. وتعد هذه الخصائص ذات طبيعة إلهية. والأسطورة تمنح الإلهي صفات إنسانية، والعكس وارد أيضا. ومن ثمة سيكون الانبثاق السردي دالا في الرواية، وفق مفهوم الورطة، على التقابل بين لحظتين سرديتين هما: لحظة الجريان الطبيعي الماثل في الحياة الجارية (ويجب ألا ننسى أن الرواية من حيث هي شكل أدبي نتاج الإعلاء من الحياة الجارية)(4)، ولحظة الجريان الأسطوري (بعثرة ظاهرية للعالم تتمفصل باطنيا وفق كلِّ مُشكِّل مما تسمح به العين الأسطورية من خرق لحدود الزمان والمكان). ويخضع الجريانان معا لتوتر يحول طبيعتهما بفعل تدخل الورطة (الاختطاف)، فالجريان الطبيعي يصير مبعثرا غير منظم، بحكم افتقاره إلى كل ما، فتعاد صياغته انطلاقا منْ مَنظِّم أسطوري؛ أي الكف، لا بوصفها عضوا طبيعيا من الجسد الإنساني، بل عضوا مُحَوَّلا له صفة عين سحرية، ومن ثمة فهي دالة على لحم التنافر الأسطوري الذي يهب من جهة الكائنات ما لا يعد من تركيبها(5) (الموازي للتنافر البلاغي: إسناد ما لا يسند عادة إلى الموضوعات)، ويتمثل ذلك في تحوُّل المكان (فاس) مثلا إلى كائن يتمتع بخاصية الطيران التي هي من خصائص الطير، لا الجماد(6)، ويهب من جهة أخرى لما هو متنافر إمكانَ وحدته، وإمكانَ وروده جنبا إلى جنب. فتحوُّل المكان (فاس) إلى طائر هو ما يجعل أيضا المرئي المتعدد يقبل الاندراج في وحدة الرؤية البصرية من علٍ؛ إذ يصير شكل ورود المتعدد المتنافر في النص منظما وفق حركة الرؤية التابعة لحركة الطيران. كما أن الأسطوري يصير شكلا يفتقر إلى محتواه؛ ما دام يُستخدم انطلاقا من فعل الكتابة (إرادة الكاتب نقل عالمه السردي من خلال متاح الأسطوري) من أجل التعبير عن خسارة التوافق مع العالم والطبيعة الذي ميز ميلاد الأسطورة، وما دام يوضع في خدمة ما يتعارض معه؛ أي خدمة الزمن التاريخي بكل ما يتصف به من إنهاك للبطولة الأصيلة.

ما الذي يبرر استخدام الأسطوري، وهو يمنح الحكي تعلة بنائه جماليا، في علاقته بالورطة بوصفها دالة على الانبثاق السردي؟ نقرر أن هذا التبرير لا يستقيم إلا في ضوء تشغيل المبدإ التجديلي التضافري (الاضطراب/ الانتظام) الذي لا يمكن النظر إلى طرف منه إلا من خلال متاح الطرف الآخر. وهكذا يكون التنافر الأسطوري (الاضطراب) ممررا من خلال نسقية الرواية (الانتظام) الذي تستهدف القبضَ على كلِّ متعذر، تلك النسقية المساوقة لتفكُر العالم، على نحو عقلاني، من قبل الإنسان المعاصر. وبمعنى آخر: نقل غياب العالم سرديا انطلاقا من استمرار الأسطوري منظورا إليه من زاوية القطيعة معه. ويتخذ نقل الغياب هذا سرديا صبغة حنين إلى ما قبل التاريخ الذي يُظهَر في هيئة إنهاك للتوافق مع العالم؛ أي الحنين إلى الطفولة البشرية. ولا غرابة إذا كان السرد يجعل من الطفل ورؤيته بؤرة لنقل العالم سرديا بواسطة متحكمة الحنين(7). بيد أن هذا الحنين غير ناجم عن الاختيار، بل عن الاضطرار الناتج عن الورطة التي ترد سرديا بسبب الاختطاف. فالحنين إلى ما قبل الاختطاف هو حنين إلى زمن التخفف مقابل زمن ارتهان الإرادة الذاتية بإرادة الآخر (المختطف). فبدلا من زيارة الجدة لالة رقو بدار الحبابي تجد الذات نفسها في مواجهة مهام مفروضة عليها من لدن أشخاص غرباء: «كان الصباح خريفيا، ولعله كان يوم أحد، فلا ذهاب إلى المدرسة، ولذلك كنت أخرج بجسدي إلى «ساحة وادي رشاشة» للهو والبحث عن بعض الأتراب، قبل أن أطرق باب دار «الحبابي» وأنادي: لالة!»(8). هناك إذن قطيعة تحدث في سيرورة حياة الطفل ينتقل فيها من زمن لَعِبي إلى زمن سحري. ومن ثمة يحدث نوع من التقابل بين وضعين مختلفين وضع التخفف ووضع الأزمة (الاختطاف). ولا يقتصر هذا التقابل على

تأسيس الانبثاق النصي، بل يتعداه إلى تنامي السرد، فيمس بنية الزمن النحوية؛ حيث يقع التقابل بين الماضي المحدَّد («كان الصباح خريفيا، ولعله كان يوم أحد») والماضي المستمر («ولذلك كنت أخرج بجسدي»). ويعكس هذا التقابل الزمني النحوي تقابلا بين زمن الورطة (و/ أو ابتداء الحكاية) وما قبلها؛ أي أنه تقابل بين الاستمرار الدال على المألوف والعادة (ما قبل الحكاية: زمن التخفف) والانقطاع المفاجئ في بنية المعتاد (الورطة). غير أن هذا التقابل لا يُستخدم من أجل التعبير عنه بتركيزه في ذاته، وإنما يُستخدم بغاية إنتاج بنية الاستمرار (زمن التخفف) عبر بنية الانقطاع (زمن الورطة بما يتطلبه من تعبير أسطوري وسحري)؛ أي إنتاج الأول عن طريق استعادته عبر لحظة الثاني. كما أن هذا التقابل مُنتِجٌ لخاصية النص السردية؛ إذ يدل على الانتقال مما هو عاد في الحديث عن العالم إلى ما هو استثنائي مفجَر لمظهره السردي. ويتبين هذا الأمر من خلال توقف سيرورة معينة مُتوقَعة (اللعب) بوصفها تطلعا مألوفا لا داعي للاحتياط في انتهاجه والانعطاف نحو صيرورة غير متوقعة (الاختطاف). والعبارة «لكن شيئا من هذا لم يحدث» دالة على تعطل العادي وحضور الاستثنائي (السحري)[9]. ويمرر هذا الانتقال من المتوقع إلى غير المتوقع من خلال مُتَحَكَمة الندم الذي يعاد بحسبها استرجاع المستمر- العادي انطلاقا من تحذير لالة «رقو»: «وكانت «لالة رقو» تقول لي إياك أن يخطفوك يا وليدي يا عبد الفتاح، قلبي عليك، وأنا خايفة، فاس ما فيها أمان، تخلطت بكراع كلب»[10]. إن خطاب التحذير العائد إلى الجدة يستعاد من خلال لحظة الاختطاف، ويؤشر على تقابل ضمني بين لحظة إنتاجه ولحظة ماصدقه، أي بين ما يجب أن يُتجنب بوصفه تحذيرا وعدم الحيطة بعدَها الماصدقَ[11]، وكأن التعارض بين لحظة التحذير ولحظة الماصدق هو ما يُنتج الحكاية. فعدم تصديق القول- الخطاب (قول لالة رقو)، أو إهماله- لا بفعل تقويم عقلي وإنما بفعل الاعتياد على الفضاء- سيكون مُنتَجًا للحكاية من جهة، ومُنتَجًا للتعبير؛ أي الانتقال من الوجود الحر الطبيعي إلى الوجود داخل الكيس لحظة الاختطاف.

3 - الأسطوري وتقابل الكتابة والتاريخ:

لا شك أن التقابل ينجم أيضا عن وجود نمطين من المعرفة يتقابلان في إنتاج رواية «زهرة الآس» هما الكتابة والتاريخ. فكيف يشتغل، إذن، هذا التقابل بلاغيا في النص؟ أ يظل تقابلا صريحا قائما على التعارض بين الكتابة والتاريخ (العام والشخصي والحدود بينهما) أم ضمنيا، أم يتأسس على تضافرهما على نحو تجديلي؟ وإذا كانا يتضافران تجديليا، فكيف يحدث ذلك إذن؟ هل يتعلق الأمر بتخييل تأريخ المكان، وبمن يملك تأريخ خارطته والمعرفة به؟ وكيف يتعالق هذا التاريخ مع ما تفرضه الكتابة الروائية من شروط؟

لا شك أن كلا من الكتابة والتاريخ في رواية «زهرة الآس» يتضافران تجديليا بفعل توسطهما من قبل الأسطوري. فالتاريخ يستهدف الخاص (الجزئي) بغاية إيجاد كلِّ مفسَر، بينما تستهدف الرواية كلاً مؤوَلا بغاية القبض على خاصّ منفلت، والأسطوري نظامٌ لفهم العالم وتفسيره، فهي كل دلالي لا يسبق فيه الكل الجزء ولا الجزء الكل، وإنما يتساوقان معا في إنتاج وحدة العالم الأزلية. كيف يمكن أن يحدث، إذن، التعالق بين صيرورة من المفروض أن تتجه نحو الأمام لتعكس إشكالية الزمن في مظاهره الملتبسة، وفي معاناته من استعصاء التحقق، في واقع لا يسمح به (الرواية)، وصيرورة منتهية كامنة في الماضي (التاريخ)، وتوسط صيرورة أزلية تكرر حضورها على الرغم من اختلاف متغيراتها التعبيرية من عشيرة إلى أخرى (الأسطورة)؟. فهذا التعالق هو ما يكوِن سر رواية «زهرة الآس».

إن التباس الحاضر يطرح مسألة استنطاق بداياته وتشكله: من أين جاء؟ وهل بإمكان تكوُن هذا الالتباس أن يكون محمولا على ذات (طفل) لا

تمتلك مؤهلات تمثيل نضج الأزمنة الحاضرة؟ فالطفل «عبد الفتاح» بوصفه حاملا يحمل في بنية امتداده الإسنادي التعييني[12] مفهوم البداية بما يعنيه ذلك من تكوُّن. أيكون مفهوم البداية، إذن، موازيا لنظيره في التاريخ أم لنظيره في الأسطورة؟ أيكون موضوع الطفل اختبار معطيات العالم واكتشافها والتعلم، ووسيلته في ذلك الغريزةُ والحواسُّ (العين)، كما هو الحال في الأسطورة (ويجب التنبه، هنا، إلى أن إنسان الأسطورة كان يقف أمام العالم مشدوها لا يملك أمامه سوى حسِّه وغريزته. ومن ثمة يمكن التساؤل عما إذا كان الطفل «عبد الفتاح» موازيا لحامل الأسطورة؛ من حيث كونه يغرق في عالم لا فواصل بين عناصره التي يمتد بعضها في بعض)، أم يكون موضوعُه تعقُّب تكوُّن الزمن وفق تتابعٍ قابل للتفسير، ووفق قانون ترابط العلة والغاية، كما هو الأمر في التاريخ؟ ومهما كانت الزاوية التي يصاغ من خلالها الموضوع، أهي أسطورية أم تاريخية صرف، أم هما معا، فلا مناص من طرح شرط الرواية الماثل في السؤال الآتي: كيف يتحقق مفهوم القبض على اللامحدود من خلال المحدود؟

نجزم في الإجابة عن الأسئلة الإشكالية أعلاه بأن العين- التي تتخذ من الكف موضوعا لها- تصير معبرا لتقاطع التاريخ والرواية، لكن بتوسط العين الأسطورية لهما. فالعين الروائية تخييلية تتقرى التفاصيل، وتُنسِّب الواقع، وتتخذ من عناصر المادة الدقيقة الدالة على المحدود منطلقا لها للكشف عما خلفها من لا محدود احتمالي (علل نفسية- اجتماعية – سياسية – اقتصاد)، بينما العين التاريخية عقلية تبحث في الفراغات قصد ترميمها بغاية تكوين كلٍّ مفسَّر، فهي تنطلق من المحدود المجزإ للقبض عليه وقد صار كلا.

تعمل العين الروائية في «زهرة الآس»- في علاقتها بالعين التاريخية- على تفكيك هذه الأخيرة، لا عبر تحويلها إلى خاصيتها التخييلية الأصيلة عن طريق جعلها قابلة لأن يكون لها عمق لا محدود يجب الكشف عنه انطلاقا من المحدود، وإنما عن طريق توسط العين الأسطورية التي تظهر المكان على أنه الزمن نفسه في أزليته. وحين تتوسط العين الأسطورية التاريخ والرواية يُعاد صهر العين الروائية أيضا في مطهر هذا التوسط. فما يشرط بنية «زهرة الآس» من تحوُّل «فاس ما فيها أمان تخلطت بكراع كلب»[13] تُعاد صياغته بوصفه نسبيا بتأويله بلا محدود الأسطورة من حيث هو نظام يوفر في علاقته بطفولة البشرية التوافق الممكن للإنسان مع الطبيعة. ففعل الكلب هنا ليس دالا على وجود ممتد بين الحيوان والمكان الإنساني (فاس)، بل دال على إرباك نظام التوافق المشار إليه، من خلال إرباك الكلب ترابَ الأرض في تماسكه بحركات من رجله. ويتدخل الأسطوري بوصفه استبدالا لهذا الإرباك بما هو معيد للذات توازنها عبر تكسير الحدود بين الحياة والموت«نزهة الجدة إلى المقبرة، وكأنها تذهب إلى منتزه وفندق: النوم والأكل»؛ حيث تصير المقبرة دالة على زمن التخفف، عن طريق استبدال المدينة وأهلها بالأموات وجيرتهم. وما تظهِره الرواية وتتركه للاستنتاج هو الحنين إلى زمن ولَّى لم يبعثر بالدنس (كراع الكلب)، ولا تمكن معايشته إلا بمعاشرة الأموات. ويجب التذكير بأن الأسطوري يتصف بالتبعثر والانتثار والتنافر (إسناد رأس بشري لحصان مثلا) على مستوى تنظيم عناصر العالم من حيث هو معاين بواسطة العين الأسطورية، لكن هذا التبعثر الحسي يخفي خلفه نوع من الوحدة: وحدة الوجود وامتداد عناصر هذا الأخير في بعضها البعض. ومن ثمة فالبعثرة في الأسطورة ليست دالة على انفصام، بل على كل ممتد في العناصر والأجزاء من دون حاجة إلى نسق خارجي عقلاني يلحمها. فالتوسط الأسطوري للكتابة والتاريخ ينشأ من هذه الخاصية للأسطورة التي تتمثل في كلٍّ يتخفى وراء العناصر من دون حاجة إلى نسق.

يعد رفض النسق إذن في تفسير العالم جوهر تفكيك كلِّ التاريخ وعينه العقلانية فيُظهَر في « زهرة الآس» في هيئة أوراق لا رابط بينها، كما يعد رفض النسق جوهر هدم كلِّ الكتابة الروائية المستند إلى الحبكة بوصفها نسقا يُفهِمُ صيرورة العالم وفق

كيفية التصدع[14]. ويمكن وفق هذا المنظور فهمُ البعد التضافري التجديلي في صياغة التقابل بين التاريخ والكتابة. فهذه الأخيرة تعيد- بتوسط ما هو أسطوري- صياغة التاريخ وفق متخيلها المتحرّر من النسق والمستند إلى تميز فرداني مؤسلب حسب تطلبات التجريب؛ حيث يكون التقابل مؤسّسا كلَّ الانبثاقات السردية. ولنأخذ على سبيل المثال المقطعين من الرواية: «طائر الظلام» و«في ظلمة القبو». فهما مقطعان يُستدعي فيهما التاريخُ العام ممرّرا عبر الأسطوري ليكون مادة لما هو روائي. ففي مقطع «طائر الظلام» تتقابل الكتابة الروائية والتاريخ. وتتمثل الكتابة الروائية في المماثلة بين الوجود في الكيس (الاختطاف) وطائر الظلام حين مر بفاس، ويتمثل التاريخ في الخلاف حول تزمين مرور طائر الظلام بفاس تاريخيا[15]. لكن هذا التقابل بين الكتابة الروائية والتاريخ يصاغ انطلاقا من توسط الأسطوري الذي يحدث نوعا من التضافر بينهما. فالطائر شكل حيواني يلحق بظاهرة طبيعية (الخسوف)، ويترجم فهما للعالم. ومماثلُ طائر الظلام الروائيُّ ماثل في الظلام داخل الكيس، ويترجم الخوف من المصير. ومماثله التاريخي ماثلٌ في مصير أمة (الاستعمار). لكن هذه المماثلة البلاغية تتأسس هنا بموجب توسط الأسطوري. فطائر الظلام تجسيم لما هو سماوي علوي (المفارق) في علاقته بما يجري فوق الأرض (الإنسان)؛ حيث يكتسي صفة المجسّم الأرضي (الطائر) الذي يتضمن في بنيته بقايا الأسطوري الذي يصور الآلهة على أنها ذات ملامح أرضية. فما يبرر الانتقال من المتخيل الروائي المحض (الاختطاف) نحو الحدث التاريخي (الاستعمار) ماثل في توسط الأسطوري لفعل الكتابة ومادتها.

ويؤشر مقطع «في ظلمة القبو»[16] على استمرار خاصية (الظلام) الدلالية التي ترد في مقطع «طائر الظلام»، وتكاد ترد في أكثر من محل في «زهرة الآس». ويكثف ورودُ هذه الخاصية الدلالية داخله ملمحَ الأسطوري المميِّز الماثل في الغامض والملتبس. وسيُؤسِّس الأسطوري بملمحه هذا في مقطع «في ظلمة القبو» توسطا بين الكتابة والتاريخ الشخصي من دون فصله عن التاريخ العام أيضا. فالتاريخ الشخصي يُستدعى بوصفه أسطورةً شخصية مؤسِّسة في أزمنة موغلة في حياتنا (الطفولة)، بيد أنه يُمرَّر عبر الأسطوريّ العامّ. والمؤشر على الأسطوري ماثلٌ في الحمام المتخيل داخل المتخيل الروائي. فالنزعة الإحيائية القديمة تَمْثُل في كون الحمام لا يعد مجرد رمز يُؤسِّس معنى آخر غير الذي يشير إليه دلاليا، بل يعد أيضا تجسيما لهواجسَ وفق شكل حيواني، ومن ثمة يمكن وصفه بكونه تجسيما لهَاجسَيِ الرغبة في التحرر الآني من القبو، والتحرر البعدي من سلطة زوج الخالة الذي يعد استبدالا للأب في علاقته بالأم التي تعد الخالة استبدالا لها[17]. كما أن القبو يعد رمزا للاوعي، فهو يشير- على المستوى الثقافي- إلى الأسفل؛ من حيث هو مجال الانحطاط مقابل السمو، لكن ما يُظهَر- على المستوى الفني- هو تحول المنحط إلى ما هو سام (الحمام).

إن المقطعين المشار إليهما («طائر الظلام» و«في ظلمة القبو») تاما انطلاقا من ثنائية النور والظلام، وتعاقب طرفيها، في علاقتهما بالاختطاف، من دون أن ينتصر أحدهما، فالتوتر بينهما هو ما يُؤسِّس تدفقَ السرد، بل يمكن التساؤل عن موضعة الظلام والنور لغةً وفهما. أهما الظلامُ والنور الطبيعيان، أم هما ما له صلة بالرؤية الأسطورية (الكف)؛ حيث يصير الظلام دالا على الحجب، والنور دالا على الكشف. فتكرار الظلام (الكسوف) مرتين دال على تظهير التاريخ العام (مولاي عبد العزيز- مولاي عبد الحفيظ- الاستعمار) بتوسط الأسطوري. فالتاريخ وهو يمرر عبر التخييل بتَوَسُّط الأسطوري لا يُظهَر محيَّزا في موضوع محدد، بل في تراوحه بين العام والشخصي بوصفه انبثاقا مكانيا لا زمانيا. فهل هو الزمن وقد تجسم مكانيا من دون أن يكون تعاقبا متسلسلا؟ وهل هو أثرُ ما يحمله المكان الذي يُعاد سبكه في مطهر الأسطورة، ليصير ممتدا في متخيلها العام بوصفه خطابا يعرِض بما يسكن أوراق «سيد

الحسن، التي تتخلل الرؤية البصرية التي تحتفي بالمخيلة العامة. وما هذا التعريض إلا العزلة التي تحف بهذه الأوراق على مستوى الفضاء النصي؛ حيث تأتي معزولة منفصلة في هيئة انبثاقات غير مبرَّرة.

إذا قورن الزمن بالمكان يتحول إلى زمن- بفعل توسُّط الأسطوري علاقةَ المتخيَّل بالتاريخ العام أو الشخصي- غير الزمن الطبيعي والتاريخي: «تذكر أنك لم تغب عن داركم أكثر من نصف يوم حتى وإن غبت شهورا أو أعواما أو قرونا. الأيام والشهور والسنوات والقرون لا تعد سوى ساعات في هذا الذهاب الذي سوف تذهبه في أرض فاس، من السور إلى السور، من الباب إلى الباب، من وسط المدينة إلى أطرافها، ومن ضريح «مولاي إدريس» إلى عيون الماء والمنازل المتهدمة والخرابات والحفر والأضرحة والقبور»(18). فالتحولات الدالة على جريان الزمن لا تتخذ صفة نهايات لصيرورات سردية، بل صفة انتقالات من حالة أنطولوجية مُمرَّرة عبر العين الأسطورية إلى حالة أخرى، وهذه الانتقالات تامة داخل كلٍّ خفي هو التوق. وفاس تكاد تكون الناظم الكلي الذي يُظهِر سطحه المبعثر فقط، ومن ثمة تكون مهمةُ البحث السردي الإمساكَ بباطن هذا السطح المُكوِّن للكلِّ الخفيِّ الذي هو توقٌ إلى فاس العريقة المتصفة بالانسجام وغنائية الأزمنة السعيدة. بيد أن هذا البحث متصف بعدم التحقق.

إن التوق المشار إليه أعلاه مبني وفق احتمالات عدّة، بيد أن هذه الاحتمالات لا تأتي إلى النص من خارجه، بقدر ما يولِّدها النص من جماع المؤشرات التي يبثها داخله، والتي يسعى إلى أن تكون مجال تقاطع بين تكوّنه الخاص وأثره الناجم عن الذاكرة النصية وانبساط العالم ثقافيا. ولا يسعنا في ضبط هذا التوق إلا التأشير على احتمالات الأسطوري- وهو يتوسط الكتابة والتاريخ- في تكوين معنى النص، و تخييل مادته، وشكله بالارتداد نحو ما هو بدئي وأزلي(19)، ونحو ما كان قد كوَّن فجر الخيال منذ الأزمنة العريقة.

إن الارتداد نحو الأزلي في تأسيس التوق ماثل في بسط تكوُّن فاس سرديا. فهذا التكون يوضع بوصفه حدثا في مقدمة ما تَنْقُلُ غيابَه العينُ الأسطورية عبر تزمينه من جديد في حضورها الآني. ويتعلق الأمر باختيار إدريس بن إدريس المكان المثالي لبنائها: «فقد بدت لي الأراضي المترامية تجري فيها المياه وتتوسطها الأشجار، وكان ثمة غمام خفيف كأنه البخار الصاعد من الأرض يلف كل ما أراه ويضفي عليه غموضا محببا...»(20). وبالتالي يكون المكان المختار بداية تكون تاريخ فاس، بيد أن هذا التكون لم يتخذ طبيعة تأريخ صرف، بل صبغة تخييل مؤسس وفق اختيار في الكتابة يقوم على إعادة إنتاج الزمن من خلال متاح ما هو تأمل مشبع بالقيمي العاطفي (محببا). بيد أن الحدث التاريخي (تَكَوُّن فاس) لا يمرر من خلال شرط الكتابة المذكور إلا بتوسط الأسطوري وهو يصاغ من خلال التوق الذي يجد محتواه في البدايات. وما الرجوع إلى تكوُّن فاس إلا توق نحو بدايةٍ خَانَتْهَا النهاياتُ التي انتهت إليها فاس. وتُصاغ البداية (التكوُّن) من خلال علاقة الماء باختيار التكون نفسه؛ حيث تكتسي فاس صبغة أصل مائي. وإذا كان الماء يتضمن في بنيته الدينية والعلمية أيضا سر الحياة، فإن بنيته هذه تجمع- في الأسطوري- التعارض بين الحياة والموت، وبين السيولة الهادئة والعنف المدمر، وبين القدم والجِدَّة. ومن ثمة تصير فاس تجديلا مستمرا بين تضافر التناقض بين هذه التعارضات الثلاثة. فهي تجمع بين العيش اليومي- حيث الإقبال على الحياة- والموت الذي يختطف البشر في غفلة منهم، وبين سيولة الزمن بفتنته الدالة على الاستمرار الماثل في البنيان، وآثار المآسي الناجمة عن القتل التي يختزنها هذا البنيان (الأبواب)، وبين ما هو حرفي تقليدي (دال على الانسجام بين الذوات والعالم) وما هو جديد دخيل مهدد (الحافلة مقابل العربة).

وإذا كانت الجِدَّةُ رمزا للتاريخ، فهي أيضا رمز لفاس الحقيقية، وتجمع في اسمها «رقو»- الذي قد يكون تحريف لاسم رُقَيَّة- ما يدل على الأسطوري والصعود نحو القدم، لا النزول نحو الآني. ودلالتها

المكثفة هذه متأتية من الرُّقيَة التي تستخدم لدفع البلاء أو الشفاء، ومن الرَّقْوَة والرَّقْو الدالين على الدَّعْص من الرمل الذي يكون أكثره إلى جانب الأودية، ومن رَقِيَ في السلم(21). وتتضمن هذه الدلالات الماء والسحري والصعود. وهي دلالات لها صلة بالماء في غموضه وجريانه نحو المصب (الأصل) الذي عددناه صعودا لأن الرجوع نحو الزمن العتيق يتخذ صفة الإيجابي مقابل تردي الحاضر. كما أن الجِدّة تتخذ صفة استعارة لما يجري نحو المصب من دون الحاجة إلى دليل. ومن ثمة فعماها مماثل لعمى الماء الذي يختط مجراه اعتمادا على طاقته الخاصة من دون دليل يقوده. فتحول الجِدَّة إلى كائن مائي روائيا تعبير عن مضاعفتها لفاس، وهذه المماثلة تحمل في طياتها الجمعَ بين المعاناة من الآني والانفلات من قيود الزمن في هيئة صورة لما هو أزلي.

إذا كان الماء حاسما في التجديل بين التاريخ والكتابة بتوسُّطه الأسطوري عن طريق استعارة الجدة في كونها استبدالا لفاس وتكوُّنها، فإن التجديل بين تكوُّن الكتابة و«فاس» بوصفها أصلا يعاني من تاريخيته تامٌ بتوسط الأسطوري عن طريق استعارة «اللوح»(22). فهذا الأخير يُجَمِّع داخله- بوصفه حلمَ يقظة- العناصر الأربعة: الماء والهواء والنار والتراب(23). فاللوح من خشب، والخشب من نبات، والنباتي ابنُ الماء والتراب والهواء والشمس. فهو يُجَمِّع، إذن، داخله عناصر الطبيعة الأربعة. كما أنه لا يصير لوحَ كتابة إلا إذا تقبل الصلصالَ بوصفه حجرا (التراب)، و«السماق» بوصفه حبرا مصنوعا بفعل حرق الصوف (النار)، والماءَ الذي يمحو الكتابة لاستئنافها، والهواءَ الذي يبيبسها. فالتوق يتأسس وفق كون اللوح استعارة للكائن (الطائر) الذي يسمح له أصله المادي بالتحرر من الجاذبية، ونقلُ خاصيته هذه إلى ما هو إنساني دالٌ على التوق بوصفه انتقالا من ثقل الحجر إلى خفة الهواء. وهذا التوق الموصوف على هذا النحو ينقل محتواه إلى الكتابة عن طريق مدّ اللوح الكتابةَ الروائيةَ بخصائصه. فهي من جهة تكاد تنقل فاس بوصفها موضوعا انطلاقا من التجديل بين عناصر الطبيعة الأربعة: الموت- التراب (الأبواب-المقبرة)، والتكون- الماء (الجدة – التاريخ)، والرؤية- النار (الضوء- الظلام)، وحلم اليقظة- الهواء (الطواف- الطيران). ومن جهة أخرى تصير استعارة لفعل الكتابة الروائية، وهي تنقل موضوعها (فاس)؛ حيث هيئة الطروس واردة في بناء المسرود، لا بفعل كون الرواية تدمج داخلها نصوصا أخرى- وإن كان هذا الأمر واردا بالنسبة إلى النصوص التاريخية والثقافية- بل لكونها تُشْبه تراكمَ طبقات الصلصال فوق سطح اللوح بفعل المحو المتكرر والناجم عن الماء. ونجد هذا التراكم ماثلا في بناء لوحات النص المتعددة؛ حيث يمكن أن يحل بعضها محل البعض الآخر ويأخذ مكانه في فضاء النص من دون أن يطرأ أي خلل في بناء الرواية. كما أن هذه العناصر الأربعة تتناوب طيلة النص الروائي في مده بشكله. فالعين الأسطورية التي يُنقل من خلالها عالم فاس، لا تشتغل إلا وفق طقس الاحتراق الذي يتم فوق الكف الذي له صفة المحو الذي يمارسه الماء على سطح اللوح. فالحاضر النثري ينمحي بانمحاء الرؤية البصرية العضوية والفيزيقية، لكي يشتغل التوق في هيئة ظهورات لها صفة القبض على الأزلي (فاس الأخرى). وهذه الظهورات تتخذ داخل الرؤية الأسطورية صبغة حراك لا زمني من صنف هوائي متمثل في صفة الطواف المقدس. هل الأمر يتعلق بتعارض العلة والنتيجة، وتعارض الفناء والخلود؟ إن الكنز يُمَثِّل، بوصفه من صنف التراب (فهو مدفون في الحجر، أو تحت الأرض)، الفناءَ ما دام التراب دالا على الموت، وهو علّة السرد ومبرِّره، بينما يُمَثِّلُ شكل الرؤية الأسطورية نزوعا نحو الأزلي المائي الدال على رمزية الخلود- وهو ما يُكوِّن الهدفَ الأساس من الصيرورة السردية- من دون تحقق محتواه. فهل يمكن القول، إذن، إن رواية «زهرة الآس» لا تنكتب سرديا إلا من خلال متاح جدلية الماء القائمة على التناقض الأسطوري (الموت/ الحياة والبهجة / الدمار)؟

يظل التوسط الأسطوري، إذن، ناظما شكليا للعلاقة بين التاريخي (العام والشخصي) والمتخيل

(الكتابة)، وتظل فعاليته على مستوى المحتوى هي الغاية، لكنها متعذرة، بفعل نثرية زمن الرواية التي يعاني تجسيمُ الأسطوري من ممكنها وتحولاتها. فتوسط الأسطوري للتاريخي والمتخيل هو ذاته نتاج ممكن الرواية إذ يصير مكونا لكتابتها بفعل تطلبها الفني الخاص الذي يجعلها تعبيرا قائما على خاصيتين رئيستين هما: ا- المغايرة المستمرة الدالة على التجديد في الأسلوب والشكل، ب- وانفتاح هذا الشكل على كل الأشكال الفنية والخطابية التي سبقته أو التي تعاصره. فالخاصية الأولى تتمثل في عملية التوسط التي تُنْتَهَجُ روائيا على مستوى الشكل الداخلي حيث العلاقةُ بين الذات وموضوعها مُوسَطةٌ ليس بالآخر الرمزي- من حيث هو منظومة من النواظم الرمزية التي تقنن استعمال الموضوع قيميا- وإنما بميراث الأسطورة من حيث تنظيمها للعالم وفهمه. وتتمثل الخاصية الثانية في عملية إدماج الأسطورة نفسها- من حيث هي بناء له خصوصيته- في مواد الرواية وتشكيلها كما هو الحال بالنسبة إلى ما يرويه «السي التهامي» عن بركة «سيدي بو غالب» الذي يغادر قبره ليلا ليتجول في المدينة، وركوبه فرسا على سرج مذهب، وصعوده إلى السماء⁽²⁴⁾. فإذا كان «سيدي بوغالب» يتحول إلى كائن أسطوري، فإن تحوله هذا لا يُعد الأهم، بل كونه مصهرا ينتج مظهر الذات (الطفل) الأسطوري. وهذا الإنتاج تام من داخل لائحة ⁽²⁵⁾ تاريخ الأولياء بفاس. وبالتالي يحق التساؤل عما إذا لم يكن تجسيمُ الطفل- وهو يُزَمن في لحظة المسيد في هيئة لوح يطير في سماء فاس⁽²⁶⁾- تعبيرًا يضاعف كرامة الولي سيدي «بوغالب»؛ حيث يعد قهر الجاذبية وثقلها، وتجاوز قدرات الجسد، توقًا إلى عالم الوحدة التي كانت تنعم فيه الكينونة البشرية باتصالها الأصلي بطاقة الوجود الكلي التي تُحرِر الإنسان من عجزه، وتدمجه في إمكانات الكون؛ حيث يتقاسم مع بقية الكائنات طبيعتها وكينونتها.

4- الأسطوري وتوسط العجيب

إن تحول الذات- الطفل «عبد الفتاح إلى» لوح يؤشر على أن خاصيته الأسطورية ممررة شكلا من خلال المسخ بوصفه إحدى خاصيات العجيب؛ حيث الكائنات الحية تقبل تبادل خاصياتها التكوينية في ما بينها، بل تقبل تبادل خصائصها مع ما هو غير حي؛ أي التحول إلى ما هو ذو طبيعة سائلة (ماء) أو جمادية (حجر- رخام)، كما هو الحال بالنسبة إلى الجدة التي تُتَخَيل متحوِلة إليهما ⁽²⁷⁾.

نستطيع القول، إذن، إن الأسطوري في رواية «زهرة الآس» لا يحضر بالمواصفات نفسها التي صيغت بها أزمنة الأسطورة القديمة، وإنما يحضر فقط بعدِّه غايةً شكليةً، أو استهدافا شكليا من دون وجود الشروط الموضوعية التي تسمح له بأن يكون شكلا تعبيريا عن الزمن الحاضر. فالأسطورة تَمْثُل إذن في هيئة نشدان لها- من قبل الرواية- في اتصافها الجوهري العام والماثل في كونها تلحم عناصر العالم التي لا ترد إلا في هيئة تتال له صبغة اللائحة بما تتصف به هذه الأخيرة من خاصيتي الترتيب والتصنيف، وتجعلها متصلة داخل وحدة من الترابط والامتداد؛ حيث تصير الكف ضامنة هذه الوحدة بما توفره من وشائج الاتصال بين العناصر المتنافرة، وبما تذوبه من حدود بين الأمكنة والأزمنة. بيد أن نشدان الأسطوري على النحو الذي ذُكر به أعلاه يُقدَم من خلال حركة تعذره؛ أي عدم تحققه فعلا. ومن ثمة فالكتابة الروائية في رواية «زهرة الآس» تعي بهذا القدر أو ذاك استحالة استعادة حركة التوافق بين الذات والعالم، وبالتالي استحالة إيجاد كلٍ لاحم للشتات. وتعي أن ما يمكنها فعله هو بسط هذه الاستحالة بوصفها شكلا يجد محتواه في استنفاد التعبير عنها. وبالتالي نستطيع القول: إن ما يؤسس كتابةَ خاصية رواية «زهرة الآس» الجوهرية، والرواية عموما، يتجلى في صياغة غياب الخاصية الأسطورية النموذجية، وتأكيد لزومها عبر كتابة هذا الغياب. فما يظل، إذن، حاضرا بقوة هو أثر هذا

الغياب الذي لا يعني بالضرورة زوال الأسطوري، وإنما المعاناة من عدم تحققه. والسرد المعاصر لا يعكس سوى هذه المعاناة من عدم وجود الشروط التي تسمح بتظهير هذه المعاناة على نحو واضح وجلي. وبالتالي فما يُقدّم روائيا في «زهرة الآس» هو الالتفاف على هذه المعاناة عن طريق مضاعفة التوسط الرمزي الذي تقوم به الأسطورة- بين الرواية بوصفها شكل الكتابة والتاريخ (العام والشخصي) بوصفه مادة- عن طريق تظهير العجيب (28).

فما الفرق، إذن، بين الأسطوري والعجيب؟ يتأسس العجيب، من حيث هو شكل نسقي، على التجاور، لا على الامتداد السطحي المبعثر ووحدة الأنطولوجي العميقة؛ إذ يرد فيه التمايز بين العوالم (الجني/ الإنساني/ الحيواني/ النباتي/ الجَمادي)، والتي تقبل أن يُحوَّل بعضها إلى البعض الآخر من دون لحم التنافر بينها، كما هو الحال بالنسبة إلى الأسطورة. وينضاف إلى ذلك أن العجيب- مقارنةً بالرواية- لا يُسيِّد الإنسانَ على الكون، ويُرتِّب الكائنات الأخرى أسفله. ومن ثمة يستعاد العجيب في رواية «زهرة الآس» من خلال مماثلة حكاية الطفل والفقهاء للحكايات التي تنقلها عينه السحرية، بيد أن هذه الاستعادة لا تكتسي خاصيتها الجمالية من هذه المماثلة فقط، بل أيضا من كونها ممكنا تعبيريا ينفتح على المسافة الفاصلة بين الأسطوري والواقع بوصفه مادة، ويسمح بتضييقها. كيف يتحقق ذلك إذن؟

يمكن الجزم بداية أن الصيرورة المحوِّلة للكيان (الطفل) هي مجال تضافر توسطين: توسط الأسطوري بين الرواية (بوصفها شكلا أدبيا) ومادتها (التاريخ الشخصي والتاريخ العام)، وتوسط العجيب بين الأسطوري والكتابة. وهذه الصيرورة يمكن التعبير عنها كالآتي: الانتقال من وضع الطفل الطبيعي (الصائر من) إلى وضع الطفل الرائي (الصائر إلى). فهي صيرورة تُعبِّر عن المعاناة من الزائل في علاقته بنشدان المتأبد، بما يدل عليه ذلك من قهر للزمن؛ وحيث أن الزمن الأسطوري امتداد لا نهائي، وتكراري، لا يستمد جوهره من التقسيم العددي، وإنما من أشكال انبثاق العالم (الفصول مثلا)، فإن استحالة استعادته الماثلة في أثره المتجلي في خرق حدود العددي والأيام، والتواريخ تُعوّض بما يسمح به العجيب على مستوى بسط الحدث حيث يضعه في أزمنة متأبدة (وتأبيدها ناجم عن مجهوليتها)؛ أي التعبير عن الموجود هنا وهناك، وكأنه فوق الزمن والتاريخ. ومن ثمة فعودة الطفل الرائي في الزمن، أو استباقه، تعبير عن كون حركته الرائية فوق الزمن والتاريخ «إذا رأيت حفرة أمامك فتوقف واسمع جيدا إن كان يطلع منها صوت ويناديك. حتى وإن كان الصوت صوتا غريبا فلا تفزع، فهي مجرد أشياء تظهر على راحة اليد، وربما يكون الصوت صوت امرأة عجوز أو صوت عصفور أو ذئب أو بوم، فلا تتعجب للصوت كيف يطلع من الحفرة واذكر لنا موقعها في الحال، والحي الذي توجد فيه، وما يوجد بجوارها، دكان أو ميضأة أو ضريح أو طرف بستان. لا تخف. أدخل يدك في التراب وستجده هشا وسيظهر لك الكنز، ولكن حاول أن تعرف اسم صاحب الدكان، أو اسم صاحب الضريح، والمسجد الذي توجد الميضأة بجواره» (29). إن الزمن منتج هنا من خلال صيغة الأمر التي تتضمن بالضرورة المستقبل، وهي تتأسس على تقديم معلومات موجَّهة تخص برنامجا عمليا يجب الالتزام به من قبل الطفل. لكن هذا المستقبل يكتسي صبغة العجيب؛ حيث ينقل الزمن الأسطوري من طبيعته التكرارية إلى طبيعة ما فوق زمنية تضعه خارج التزمين التاريخي؛ من حيث هو رهن بلحظة محددة في الزمن. فلا يوجد شرط التحديد الزمني في استخراج الكنز: أيجب استخراجه في تاريخ محدد بالسنة والشهر واليوم والساعة أم لا؟ فهو إذن زمن يقع خارج الزمن الجاري، فهو موجود على الدوام هنا بوصفه ممكنا غير محيَّن، وبوصفه زمنا ممررا من خلال عوالم العجيب حيث علامات قبوله التحين مرتبطة بما هو علامة موجودة في هيئة كتابة سابقة على شكلها الأنطولوجي المجسَّم في كيان، سواء أكانت هذه العلامة بصرية تتمثل في كف الطفل

وخطوط جمجمته أم كانت صوتا غير محدد وقابلا لأن يعوض فيه الإنساني (امرأة عجوز) الحيواني (عصفور- ذئب- بوم). ويظهر هذا الزمن العجيبي أكثر في طبيعة الطفل الأنطولوجية نفسها: «كما كنا نبحث عنك، فأوصافك لدينا في كتاب»(30)، فوجود الطفل العلاماتي سابق على وجوده الأنطولوجي. أهو، إذن، وجود ديني له صلة بالتبشير بالأنبياء في الكتب السماوية السابقة على وجودهم الحقيقي والواقعي أم له صلة بالعجيب؟ لا شك أنه وجود له صلة بالعجيب؛ حيث الأفعال الخارقة موكولة منذ الأزل لنوع محدد من الأفراد، وهم وحدهم من يستطيعون إنجازها، ويحملون معهم العلامات التي تدل على أهليتهم لها. لكن ما يكتسي أهمية بالغة هو كون وجود الطفل الزمني الأنطولوجي يتخلى عن جريانه الطبيعي ويتوقف، لكي يتبع جريانا آخر قد تَحدَّد شكليا (الحكاية) في زمن فوق تاريخي، بينما محتواه يرتبط بالزمن الطبيعي (مادة الحكي)، وقد أعيد تشكيله انطلاقا من متاح العجيب؛ بحيث تصير الأمكنة بوصفها موضوعَ الرائيَ ما فوق التاريخي متتاليةً، من دون أن تكون مرتهنةً بسببية تمنحها علةَ ظهورها وانبثاقها، كما هو الأمر واردٌ في الرواية. فإذا كانت الأبوابُ والجدران والأمكنة- في تنوعها- نتاجَ تاريخ متنوِّع ونسبي، فإنها تصير- من خلال حركة رؤية العين الأسطورية، وبتوسط العجيب- مؤطَّرةً داخل ما فوق التاريخ والزمن، وتستمد خاصيتها الزمنية هذه من كونها لا تتالى وفق منطق التاريخ وتسلسل لحظاته، وإنما وفق تحويلها إلى محكيات غير مترابطة، من دون خضوعها لصيرورة جامعة، ومن ثمة لا يُبرَّر وجودها جنبا إلى جنب إلا بما توفره لها الكف من إمكان التجاور الذي هو خاصية الحكي العجيب؛ حيث الإنساني يجاور ما يخالفه بالانتماء إلى عوالم أخرى مقابلة له على مستوى الحضور زمنيا، وحيث الانتقال تام من العالم العلوي (القوى الإلهية) المتحكم في بناء الأسطورة إلى العالم السفلي بوصفه مقابلا له في العجيب؛ أي ما يقبع تحت الأرض، وما يسكن حفرها، وظلامها التحتي.

4-1 تضافر العجيب والثقافي:

لا يَمْثُل هذا التضافر في ما يتوسط الأسطورة والكتابة والعالم بوصفه مادةً معبِّرا عنها، بل في ما يتوسَّط إدراكَ الحاملِ- الطفل العالمَ، وهو يقوِّم ما يجري أمامه من حدث غير مألوف متعلق بفعل السحر الذي يمهِّد به الفقهاءُ لتسخيره في مهمة الكشف عن مكان الكنز: «خفت أن يحدث شيء غير متوقع، كأن أطير بغير أجنحة وأحلق فوق سماء فاس وأطوف بها سبع مرات كما ذكر لي أحدهم، وإذا ما أردت أن أحط على الأرض وقع لي ما وقع لـ«عباس بن فرناس»، أو أن أتحول إلى لا مرئي وكأني أضع على رأسي طاقية الإخفاء، حيث أرى الناس في الطرقات وهم لا يرونني، أو أن أصير نجمة أو خفاشا أو غرابا، أو كلبا ضالا أو أي شيء آخر، وقد زاد من خوفي نظراتهم إلي وهو يتوقعون أن يحدث شيء»(31). فما يلاحظ في هذا المقطع الذي يتخذ صبغة تعليق ذاتي للطفل «عبد الفتاح» على ما يجري أمامه من حدثٍ لإعداده لمهمة الكشف عن الكنز، هو أن التوسُّط يلحق برؤيته الادراكية؛ إذ يُمرِّر ما يراه من زاوية المخزون الثقافي (عباس بن فرناس)، لا انطلاقا من فهمه من حيث ماهيته. ومن ثمة يصير الحدث الجاري دليلا مقروءا، أو علامة منفتحة على عالم غير ظاهر، وعلى زمن مستقبلي غير مستضمر، ويؤشر على تحول غير مرغوب فيه. وهذا العالم غير الظاهر المتضمَّنُ التحولَ يُعْطَى في هيئة صيرورة متكهنة في ضوء التجربة المتضمنة في الموروث الثقافي، لا التجربة المعيشة. ومن ثمة تصير قصة عباس بن فرناس صيرورة حكائية تشتغل أفقا تأويليا لهواجس الحامل وهو يحاول فهم ما يجري أمامه، لا بموضعة هذا الفهم في زمانه الحاضر، وإنما بموضعته في هيئة مصير متكهن يسكن منطقة النفور، أو ما تشتد الكراهية نحوه. وقس على ذلك أيضا مفهوم الخوف من التحول إلى ماهية غير ماهية الإنسان (نجمة- خفاش- غراب- كلب)؛ أي الخوف من ظاهرة المسخ التي يعج بها العجيب(32). فهل يتعلق الأمر بما هو كارثي أسطوري لا يُتقى إلا بإرضاء القوى الخفية عن طريق التضحية. وهذا

الكارثي ما زال يتسلل إلى النفس البشرية، بيد أنه وهو يفعل ذلك يُحوَّل هنا بفعل توسطه الكتابةَ إلى عجيب متمثل في فقدان الخاصية البشرية والانتقال إلى خاصية مغايرة موطَّنة في ما يجاورها (الحيوان أو الجماد)؟ أضف إلى ذلك أن الكارثي، الممرَّر من خلال الخوف منه، يتنافى مع المبدأ الكلي الذي يُؤسِّس الحاملَ في العجيب (الذكاء – الجمال- القوة- الشجاعة)؛ مما يجعل منه دالا على سؤال المصير الآيل إلى النص من ميراث الرواية بوصفه مجهولا غير محفور في بنية الذات منذ ولادتها، ومن ثمة يمكن الجزم بأن الكارثي يستخدم للدلالة على مجهولية المصير المؤرقة، والتي تقود حتما إلى سؤال الحياة والموت بما هو دال على سؤال الوجود الإنساني. ويجب ألا ننسى أن حدث إعداد الحامل- الطفل سحريا من أجل القيام بمهمة الكشف عن الكنز يجري قرب الفضاء الفاصل بين الموت والحياة (وراء أسوار المقبرة)، كما أن الشروع في الرؤية يتم انطلاقا من النار بوصفها دالة على الاحراق (المحو)، والمرئي الأول عبر الكف ماثل في الذات وهي تقف في المقبرة (ص32). إن الكارثي، وهو يقيم في إطار سؤال الوجود، يضغط على بنية العجيب، ويُحوِّل داخلها علاقةَ الحامل بالمجازفة والمغامرة القائمة على عدم تهيب النتائج، أو العواقب،بحيث تصير ممررة من خلال الحذر.

2-4 الجدة وزمن العجيب والتاريخ:

لقد كانت الجدة تمثل دائما صلتَنا الأولى بالعجيب من حيث هو مروي، وبزمن روايته المتمثل في الليل بوصفه مُذوِبا للواقع الحي، وللحواس، مما يسمح للخيال بأن يرتاد عوالم أخرى غير العوالم الواقعية. ويجب أن نتذكر في هذا الأمر مسألة الظلام والاختطاف بوصفها محتوى انبثاق النص الروائي، فهي مماثلة لزمن حكي الجدة الليلي، والاختلاف بينهما ماثل في أن ظلام الكيس ينتمي إلى المروي بينما ينتمي ظلام ليل حكي الجدات إلى المروي فيه. لكن الجدة في رواية «زهرة الآس» ستنتقل من دور الراوي الليلي إلى مستوى ترميزي تصير فيه ممثلة للتاريخ وللذاكرة التي تسكن أزمنة الصفاء والتماسك ولا تفارقها مقابل حضور زمني متحول عن الأصل، هو زمن الحاضر، بيد تمثيل الجدة للتاريخ يظل تاما انطلاقا من صلتنا الأولى بالعجيب[33]. إن الجدة مؤتمنة بشكل ما على الحفاظ على التركة، تركة أخيها «سيد الحسن» بوصفها دالة على حقيقة المكان «فاس»: «وقالت لي صف لي ما تراه حتى أحكي لك حكايته، فلكل شيء حكايته في فاس، ولا تنس أن حكايات فاس هي تلك التي كان أخي «سيد الحسن» قد حكاها لي بعد أن سمعها من الناس أو قرأها في الكتب، المرايا صدئت في هذا الزمان يا وليدي، تشرخت وتضببت ولم تعد تظهر سوى ما يملأ القلب بالنكد والأحزان» [34]. وما هذه التركة سوى الانقضاء المُمَثِّل لزمن التوافق السعيد مقابل زمن التنافر والانحلال الذي تلتبس فيه الرؤية؛ أي الماضي مقابل الحاضر. وتصير فاس وفق هذا التقابل منشطرة إلى اثنتين: تلك التي كانت في الماضي متسمة بالتوافق السعيد، وهاته التي هي في الحاضر موسومة بالانشطار، ومن ثمة تكون فاس الحقيقية هي فاس المحكية لا المرئية؛ أي تلك التي تأتي من الماضي عبر الحكاية المروية لا هاته التي تهب نفسها في الحاضر للبصر. لكن إذا كان المروي «الحقيقي» ينتمي إلى الماضي من حيث هو تاريخ، فإنه لا يروى إلا في هيئة بقايا منفصلة. وهذه البقايا تحضر في المروي انطلاقا من التقابل بين محتويين للتاريخ: محتوى الشخوص المهمشة التي تنتمي إلى السواد الأعظم من الناس، ومحتوى الشخوص المتصارعة حول السلطة. ومهما كان محتوى بقايا تاريخ المدينة فإن الشكل التخييلي الذي تعرض به يجعلها منتجة من خلال شروط المروي العجيب، لا من خلال استلزامات التاريخ من حيث هو تدوين رسمي. يقول الحامل وهو يرى المولى إدريس رأي العين عبر الكف: «وكيف يكون ضريحه في قلب فاس وأنا أراه حيا أمامي يتكلم ويبتسم؟ الضريح زرناه أنا وجدتي،لالة رقو، عدة مرات وقد رأيتها تقبل «كسوة» المقام وتبكي. كسوة مطرزة بخيوط

ARCHIVE

الذهب، وفي المقام ساعات كبيرة وثريات تتدلى من السقف، وزراب مبسوطة على الأرض»[35]. ومن ثمة يطرح سؤال أساس: ما الذي تنقله العين الأسطورية، بتوسط العجيب بينها والتاريخ والكتابة؟ أهو ما يتناهى إلى الذات انطلاقا من الرؤية البصرية عبر الكف أم ما اخْتُزِنَ في الذاكرة بحضور الجدة؟

يمنح الأسطوري التاريخَ (مولاي إدريس) بفعل توسط العجيب خاصيةً مضادةً لجوهره المتسم بالانقضاء التام. وهذه الخاصية ماثلة في البعد الامتدادي للعوالم؛ حيث تنمحي الفواصل بين عالم الموتى وعالم الأحياء، بما يتضمنه ذلك من قدرة على التواصل بينهما. ومن ثمة تكتسي شخوص التاريخ صبغة الأسطوري (رؤية مولاي إدريس حيا بالرغم من كونه ميتا). لكن هذه الصبغة الأسطورية للتاريخ الدالة على الاستمرار تخضع لمقتضيات العجيب؛ إذ يصير ما المنصرم محينا في الحاضر بفعل الرؤية البصرية السحرية، وكأن حدث البحث عن مكان لائق لبناء مدينة فاس يجري في الحاضر. فنكون بذلك أمام حاضرين يتداخلان: ماض تاريخي يفقد ماضويته ليصير حاضرا في الحاضر، وحاضر راهن يتوقف جريانه. لكن هذا التوصيف لاشتغال الأسطوري بفعل توسط العجيب تام وفق التجديل بين التاريخ وضرورته الزمنية وضرورة الكتابة الروائية، ومن ثمة لا يتأسس التاريخي المُؤَسْطَر إلا من خلال خاصية التقابل التي افترضنا أنها خاصية بلاغية تصوغ مظهر الرواية الجمالي. ومفاد هذا الأمر أن الذاكرة بوصفها ملمحا مميزا من ملامح الروائية، والتي تعد تعبيرا عن حاضر الماضي وفق تصور بول ريكور في كتابه «الزمن والحكي»، تُقَابِلُ التاريخ بوصفه حاضرا في الحاضر- لا بوصفه ذاكرة الزمن المكتوبة- أي بعدِّه تنبها داخل التنبه. وتلعب الجدة دورا هاما في جعل هذا التقابل يكتسي قوته البلاغية في إرساء المعنى الروائي؛ حيث يُوضع تذكر زياراتها إلى ضريح مولاي إدريس موضع سؤال، لا كما قد يتوهم البعض فيظن أن رؤية مولاي إدريس من قبل الطفل هي المعنية بالسؤال. والغاية من هذا السؤال ماثلة في تدمير بينة التصديق التي تقوم عليها الرواية بوصفها جنسا أدبيا. ويَنْتُج هذا التدمير عن طريق إسناد الحياة إلى من هو في عداد الموتى، وذلك بغية إرساء معنى الاستمرار؛ أي استمرار ما كان أصلا محددا في تَكَوُّن مدينة فاس. ويتبين لنا من هذا التحليل كيف تدخل العجيب في صياغة مادة تاريخية وفق استجلاب الأسطوري إليها (نفي الفاصل بين الموت والحياة) وتمرير هذه الصياغة انطلاقا من التقابل بين المادة التاريخية والكتابة الروائية.

5 - الأسطوري والمكان:

لا يحضر المكان عادة، في الجنس الروائي، إلا بوصفه نسبيا ممفصلا وفق آناء الصيرورة السردية، ومن ثمة فهو موصول بالزمن في وطأته وثقله وفي خفته وتحولاته. كما أنه يتميز بكونه مجالا يؤطر الفعل فيوحي بالامتدادات النفسية والاجتماعية للحوامل. ولا يتأسس إلا بوصفه إطارا بلاغيا قائما على ثنائية (المُشْتمِلُ/ المُشْتَمَلُ عليه)، وما تقتضيه من تنظيم مؤسس على علاقته بالرؤية الناقلة لتفاصيله وفق وحدة موضوعاتية تتالى عناصرها حسب احترام الأبعاد المسافاتية. ولا يخلو المكان الروائي في الأعم من تبعيته للفعل أو الجهد، وقد يكون في حالات كثيرة منبعا للحدث، بيد أنه يظل موحدا ومتسقا مع صيرورة الحدث. وإذا كان لا بد للمكان في رواية «زهرة الآس» من مراعاة خصوصية شروط بنائه الروائية، فإنه لا يسلم مما تفرضه عليه الخاصية الأسطورية من مناحيَ جمالية مغايرة. فكيف يحدث ذلك إذن؟

إن أشد ما يثير التنبه في استقراء طبيعة المكان في رواية «زهرة الآس»، هو أنه يقام في هيئة اللائحة؛ بما تعنيه من ترصيف لا يحترم بالضرورة مبدأ تبعيته للحدث كما أُشير إليه سابقا، ولا يعنى بشرط اتساقه مع صيرورة ما، بقدر ما يظل حرا في تتالي وحداته المختلفة مراعيا في تكونه مبدأ التراكم فقط. ويُصاغ المكان وفق اللائحة على مستويين: أ-

المستوى الأول يكون المكان فيه مستدعى، وفق العين الأسطورية، انطلاقا من تتال نقطي يذكر بالبعثرة التي تسم الأسطوري في تنظيمه العالم. بيد أن هذا التتالي المبعثر يُنظَّم وفق مبدأ الماهية (الأبواب) الذي يمكّن مختلف الأمكنة بوصفها أجزاء من الانتساب إلى الجوهر نفسه الكلي (المدينة: فاس)، كما أن هذا الجوهر المُنَظِّم للماهية (الأبواب)، في ظهورها المتنوع، يكتسي مضمونه النهائي ممّا تحمله هذه الأجزاء من تنوع. لكن لا يظل المكان، وهو يرد على هذا النحو، مجرد أسماء أبواب مُحَدَّدة ومُعَيَّنَة للعين الأسطورية، أي ناظما لإيقاعها الذي يتخذ هيئة انتقال من باب إلى آخر، بل يصير مُحدِّدا لفعل السرد نفسه. فالأبواب هي التي تسمح، حين ورود اسم من أسمائها، بانبثاق الحكاية؛ أي أن كل ورود لاسم مكاني (باب) يعد بمثابة انفتاح على صيرورة حدثية منفصلة عن بقية الصيرورات التي ترد تحت أسماء الأبواب الأخرى، لكن هذا الورود المنفصل لهذه الصيرورات، بما يتضمنه من فراغات بينها لا يعني تفككها، بقدر ما يعني أنها تتراكم في هيئة مصفوفة، يقبل بعضها أن يكون مساويا لبعضها الآخر، والحلول محله، من دون أن يخل ذلك بصيرورة السرد، هذا من دون أن ينمحي تنوعها الدال على الاختلاف، بل إن الاختلاف يكون في نهاية المطاف إيقاعا للزمن وقد صار أثرا في المادة (المكان). ب- المستوى الثاني: يكون فيه المكان مجرد مصفوفة من الأسماء تتالى جنبا إلى جنب في هيئة لائحة من دون أن تكون انفتاحا على حكايات معينة، أو مؤشرا على انبثاق صيرورة حدثية ما. كما أن المصفوفة المكانية تصير- في هذا المستوى، وهي تتالى في هيئة أسماء- نوعا من التعداد القائم على المجاورة، أي أنها تكتسي صفة جرد تُجاوِرُ فيه أسماءُ المكان بعضُها البعض من دون الحاجة إلى ضرورة تعليل هذه المجاورة (36). ولا يكتفي هذا النوع من التجاور المكاني بذاته، بل يعرف نوعا من الامتداد في العادات التي تكوّن ملمح الحياة في فاس، والتي ترد وكأنها ومضات مقتضبة دالة على المتع المنصرم. ولا يقتصر هذا الامتداد على العادات بل يمتد إلى الأشياء والطيور والنبات (37). هذا التنوع المتعدد الذي يرد متتاليا من دون علة تجمع بعضه إلى بعض دالّ على البعثرة الأسطورية؛ حيث عناصر الوجود تقبل التبادل في ما بينها. لكن ما يجب تفكره- ونحن بصدد الحديث عن المكان، في هذا المستوى الثاني- هو أن تتالي المكان المتجاور بامتداداته تام وفق حركة العين الأسطورية التي ترد تحت مفهوم الطواف: «حيرتني فاس ولم أعرف أهو الطواف الذي حدثوني عنه أم أن طواف فاس الذي اختارته وجعلتني فيه. هل هو الطواف الأخير؟ / الأبواب تطوف. / الأسوار تطوف.» (38). ما طبيعة هذا الطواف؟ ومن حدّث به الحامل- الطفل؟ أحدثه به أهله، أم عامة الناس، أم الفقهاء السحرة؟ لا شيء في النص يفيد تحديدا معينا. وبالتالي يصير تأويل الطواف متروكا لعموم لفظه، وما يستدعيه من تعالقات مكونة له في الذاكرة الثقافية. ومن ضمن ذلك الطواف المقدس حول الكعبة الذي تصير بموجبه فاس على نحو ما مندرجة في المقدس. بيد هذا الاندراج تام وفق بنية التقابل البلاغي التي تؤسس هوية المكان. ويمتد هذا التقابل إلى بنية الطواف نفسها. فهو طواف غيرُ محسوم في هويته، مما يجعل من «فاس» قائمة في المسافة التي يمتزج فيها المقدس بالمدنس، والمطلق المثالي بالنثري النسبي. وقد لا نجازف إذا قلنا إن المقدس المكاني الضائع («فاس» المثال) ممرر من خلال المدنس المكاني («فاس» المتحولة غير المثالية). وما «فاس» المثالية سوى ما هو في حكم المنقضي الذي له صبغة العتاقة المتجلية في الأبنية القديمة، والحرف، والدور العتيقة، والعادات، وروائح الزهور، والمأكولات، والدروب، والروائح، واللباس. وتظل فاس النثرية المدنسة مجسمة من خلال التحول الذي لا يظهَر إلا انطلاقا مما هو أخلاقي. لكن مضمون هذا التوليف القائم على تمرير مثالية المكان من خلال نثريته المدنسة ماثل في التوقع التنبؤي الذي عنوانه السقوط والذي تشير إليه لفظة «زدح» المصوغة وفق مُتَحكِّمة السخرية.

لا يقف عمل المكان- وهو ينقل عبر الكف (العين

الأسطورية) ومن خلال التتالي المستند إلى ماهية مُجَمّعَة (الأبواب)- عند ما أُشير إليه سابقا، بل يتجاوز ذلك إلى التأثير في ماهية الذات- الحامل (الطفل)؛ حيث يُنقل من ماهية الطفولة إلى ماهية الشباب. ومن ثمة لا يرى الحاملُ المكانَ فقط، بل يرى أيضا نفسه في تحولها المستقبلي. وهذه الرؤية المحوِّلة تربك حدود الزمن وتُعَوِّمُها، لكنها إذ تفعل ذلك تعمل على تظهير خاصية المكان عبر تعويم حدود الزمن. ومعنى ذلك أن الغاية ماثلة في تبيان المكان المقدس والمطلق عبر النثري النسبي غير الملائم الأيل إلى المكان من تحوُّل الزمن: «تذكرت أني أدخل وأخرج من باب بوجلود من غير أن أرفع نظري وأتأمل أشكال الزليج وألوانه، فقط كان الباب معبرا يدعوني إلى إحناء الرأس، والشرود في محَن الوقت وأمور اليوم أو الغد»(39). فالتذكر لا يعني، هنا، استعادةَ ماضٍ ما يقع في الماضي، بل تذكرا لماضٍ يقع في المستقبل، ومن ثمة فالتذكر هنا مستقبلي، ومن ثمة يعد المكان، من حيث هو منظور، مستقبليا أيضا، ويعد ماضيه في المستقبل موسوما بالرداءة والنثرية (المحن).

لا يُقدَّم المكان فقط وفق تقابل بين المطلق المثالي الذي يلهب الوعي والنثري النسبي الذي يعذبه نتيجة إحساس بالتحول مدمر، انطلاقا من الانتقال إلى ماض مُتَصَوَّر في المستقبل، بل يقدم أيضا انطلاقا من التقابل ذاته في بنية الماضي المتعين في الماضي (الطفولة)(40). وهذا التقابل الوارد في ماضي الطفولة تامٌ بين المؤلم والممتع، وفق ثنائية العصري (الصناعي/ الآلي) والتقليدي (الحرفي/ الحيواني). وهو تقابل بلاغي متعلق باختلاف طبيعة التنقل في «فاس» عبر المسار نفسه؛ أي من باب «بوجلود» إلى باب «الملاح»، كما أن لهذا التقابل تأثيرا بيّنا في دلالات المكان(41)، وموضوعُه ماثلٌ في التعارض بين «الحافلات» و«العربات التي تجرها الخيول»؛ حيث إن ورود الحافلات يؤشر على المؤلم، ويصحب معه ما هو مؤسساتي دال على الجبر (الكوميسارية وتعذيب الوطنيين)، ويؤشر ورود العربات على الممتع، ويصحب معه ما هو طبيعي دال على العفوي والحرية (الأشجار السامقة والنهر والناعورة التي يديرها الماء)، بل إن ركوب العربات دالٌ على الألفة التي تعبر عنها هيئة الجلوس؛ حيث تُقابلُ الوجوه بعضها البعض، ويُجلس الحوذي الحامل- الذاتَ إلى جنبه، بينما الحافلات لا توفر مثل هذه الألفة. والدليل على ذلك بنية ركوبها التي تُقدَّم سرديا خالية من الإشارة إلى العنصر البشري. هل يعد، إذن، هذا الأمر تعبيرا بواسطة العلامات(42) عن تحول ما حَدَثَ في بنية ما هو موحَّد جوهرُه الألفة؟ هل هو تحول بين وجه فاس وقَفَاها(43)؟ وما الرابط بين طرفي التحول؟ لا شك أن محتوى الحيرة التي تولّدها العين الأسطورية («وأحتار هل أنا ذلك الطفل أم أنني قد غدوت في سن الشباب»(44)) هو ما يجعل الربط بين الطرفين (وجه المدينة وقفاها) قائما على التقابل الزمني بين ماض موسوم بالألفة على الرغم من انبثاقه عبر طروس ما هو سلطوي دموي وحاضر مترد لا يعد إلا بمزيد من الغربة. ولا يتلع الزمن في تقابله هذا إلا من خلال الأمارات التي يُظهرُها المكان على أنها منظور إليها من زاوية الحيرة الناجمة عن قدرة الحامل- الطفل على أن يحوِّل نفسه إلى موضوع للادراك، بل قدرة عينه على أن تتأمل نفسها. وهذا التأمل لا تقول به الرواية وإنما هو قابل للاستنتاج؛ إذ يطرح سؤال أساس: من يرى؟ الطفل أم الشاب الذي صاره بفعل العين الأسطورية؟ ومهما كان الأمر فإن الأسطوري يجيز تحديد الذات وفق ما لا يقبله العقلُ في تحديدها. وتجد العويصةُ aporie المشهورة- التي تتعلق بتحديد الذات عبر إدراكها لنفسها عن طريق البرهنة على استحالة إدراك العين البصرية لذاتها- نفسَها، هنا، غير واردة، لأن ممكن الأسطوري مخالف لممكن العقل.

إن المكان الواقعي الذي ميز الرواية في مرحلة تأسيس جدارتها التعبيرية سيفسح المجال في رواية «زهرة الأس» للمكان المؤسطر. وهو مكان يتأسس وفق العلامات وتتبع هذه العلامات هو ما يسمح للحكاية بأن تولد وتتالى في هيئة سيرورة، لا في هيئة صيرورة. فالعلامات التي يلاحظها الفقهاء على رأس الطفل

الحليق موازية للعلامات المكانية، بما تصحبه معها من علامات بشرية. فهذه العلامات تحتزن في طياتها وجودا للطفل قبليا متعاليا على الزمن، وبالتالي يؤطر هذا الوجود القبلي المكان وحكاياته. فلولاه ما كانت الرؤية السحرية عبر الكف، ولما رأى الطفل ما رآه، فَرَوَاهُ. وتبعا لذلك يصير الزمان والمكان المرويين معا مغايرين لواقعيتهما المعتادة، فيفقدان بذلك محايثتهما المُؤَسِّسَة لهما في جنس الرواية. ومن ثمة يمكن القول: إن الأسطوري سيجعل من المكان الواقعي لا مكانا (حيث يستقر المتعالي المثالي)؛ فيمرر الهنا الدال على «فاس» النثرية من خلال الهناك الدال على «فاس» المكان المفتقد- الضائع؛ حيث المعنى الحقيقي يقابل لا معنى الهنا.

6 ـ نقل الرؤية من خلال الرؤية:

لقد تحدثنا عن الرؤية حين عالجنا المكان في علاقته بما هو أسطوري، ولا بأس من توسيع النظر فيها مرة أخرى في موضع مستقل بها حتى نستوفي الأمر حقه بما يلزم من العناية.

إن رؤية الجدة لا تقف عند حدود كونها تُتَخَذُ مجالا لتمرير التاريخ، بل تتعدى ذلك إلى استشراف المستقبل، فهي ترى ما ستكون عليه حياة الحامل- الذات في الشباب. لكن هذه الرؤية هي ممررة من خلال رؤية الكف الأسطورية، وبالتالي فهي نتاج لها، وتخييل للمستقبل بعدِّه حاضرا جاريَ الحدوث موصوفا بالتردي (المحن- سوء تقدير الزوجة)، لا ماضيا للذات انقضى وتم[45]. وتخييل المستقبل هذا يقترن بتخييل غياب الجدة وموتها، لكنه مصوغ من خلال فعل الكلام الماثل في الوصية (ما ينبغي فعله)، بل إن الرؤية الأسطورية التامة عبر الكف، لا تقف عند حدود ما تتيحه من إبصار، أو ما يُرَى عبرها، بل تمتزج بما هو داخل في مجال المرئي المحصّل سلفا قبلها. بيد أن هذا المنظور القبلي ناجم عنها بالضرورة وممرر من خلالها، لتتولد عن ذلك خاصية المرئي العامة التي تؤطر كل مرئي، ألا وهي عدم اليقين البصري أو بعده الاحتمالي؛ حيث لا تقوى الذات- الحامل على الحسم في موضعة المرئي على مستوى المحتوى (من حيث هو زمن حدوث الرؤية)، وما تقوى عليه فقط، هو موضعته شكليا من خلال خاصية الأسطوري؛ إذ يكون التناقض والتنافر مظهرين ملازمين لها «هل رأيتها في ذلك الدهليز وقد انصرفت النساء والصبايا من باحة الضريح وهي تسير محمولة في النعش إلى مقبرة «القبب»، أم أن عيني قد ضاعتا مني في ذلك الدهليز، فأخذت أراها في كل مكان؟ كيف قالت لي كل ذلك الكلام، وهل سمعته منها هي وهي تظهر لي على راحة اليد، أم أنها قد قالته لي في تلك الليلة الماضية ونحن نبيت أنا وإياها فوق قبرين، والحمى ترعشني؟ لعلها حماها في ليلة البارحة هي التي جعلتها تقول لي كل تلك الأشياء عن حياتي وحياتها، ولكن متى بشرتني بالضحكة وعودة الضوء إلى عيني؟ / هل عميت؟»(46).

تتصف الرؤية الأسطورية بخاصية أخرى مميزة يمكن نعتها بالرؤية التعليبية. فالحامل- الذات يرى عبر الكف رؤية الجدة ويخترق محتواها، أي أنه يرى ما تراه عين الجدة الداخلية (أي استعادتها عبر الذاكرة لمقتل أخاها «سيد الحسن» ولوجوده في المسجد وهو يحرض الناس على النصارى). فالحامل- الطفل يرى الجدة، إذن، عبر الكف، ويرى رؤيتها ويرى من خلال رؤيتها هذه مرئيها (سيد الحسن). وبالتالي نكون أمام رؤية تُعَلِّب رؤيةً ثانية، وهذه الرؤية الثانية تُعَلِّب رؤيةً ثالثة[47]. وتأويل ذلك خرق البعد الفيزيائي للنظر، وتكسير الحدود بين الأنا والآخر، وبين الخارج والداخل، مما يفضي إلى امتداد غير الامتداد الوضعي. وما هذا الامتداد سوى ما تسمح به العين الأسطورية من تبادل بين الكائنات على مستوى ما تفكر فيه وتحس به وتراه. بيد أن هذا التعليب قد يترك المكان خاليا لتخييل الذاكرة مقابل تخييل المستقبل، كما رأينا سابقا، إذ يعاد إحياء الماضي (الذهاب مع الجدة إلى سيدي بوجيدة: مارستان الحمقى) عبر الكف الأسطورية، وكأنه يجري في لحظة الرؤية نفسها. ومن ثمة

يكون الانبثاق السردي للحوامل والأحداث تاما وفق لعبة الظهور والاختفاء التي تميز اشتغال العين الأسطورية : «عدت أرى نفسي أسير بجوار ذلك السور العالي وحيدا، وقد اختفت كل تلك الثقوب كما اختفت جدتي» (48). لكن الرؤية الأسطورية لا تكتفي بخاصية التعليب، بل تغرف من بلاغة الشعر، وتمرر بلاغة الروائي من خلالها؛ أي أنها تنقل الزماني من خلال متاح المكاني (49). ومن ثمة فهي لا تنقل تحول المرئي عبر التعليب فقط، بل تنقل أيضا قبول صياغة ما ترى من خلال ما يتيحه إمكان المكان بوصه إطارا يحدد إمكان البصر على نحو استعاري، كأن تصير النافذة- التي تتعاقب المرئيات في الظهور عبر إطارها- صفحة من كتاب «زهرة الأس» الذي تستعير منه الرواية عنوانها «(- هل قلت النافذة؟ تلك صفحة من صفحات الكتاب. / - أي كتاب؟ / - زهرة الأس يا ولدي)» (50). وإذ تعمل العين الأسطورية على النحو المذكور سلفا، فهي تعمل وفق توسط العجيب بينها والكتابة الروائية. ويتمثل ذلك في استعارة بعض مظاهر العجيب القائمة على خاصية التجاور التي تسمح بالانتقال بين العوالم المختلفة من دون ارتهان بالحدود المائزة بينها. وهكذا تصير الذات قادرة على خرق المسافات، وعلى الانتقال من السطح إلى العمق والعكس وارد أيضا. كما أن العالم يُقَدَّم من خلال ممكن العجيب، فالطائر الذي ينقل الذات عبر أجواء فاس يذكِّر بالبساط الطائر، والتمثالُ الذي يتكلم ويتحرك فيرتب شعره يُذكِّر بمدينة النحاس والناس الذين يمسخون حجرا، وقس على ذلك نعاس أهل مدينة فاس جميعهم في ليلة القدر.

الهوامش

1 - نذكر، هنا- بصدد نمطي الكل المذكورين- بما أرسيناه بصدد تحليل رواية «المصري» لمحمد أنقار، حيث تحدثنا عن حدود النص، وكيف تقترب الكتابة منها وتبتعد عنها في الوقت ذاته مترجمة بذلك مسألة عجز اللغة ونقص العالم. ونشدد على ربط نمطي الكل بهذه الحدود على المستوى الطبولوجي؛ حيث يصير ما قبل النص وما بعده منتجين داخل النص بوصفهما حركتين مختلفتين، لكنهما متكاملتان : إحداهما تتذكر ما قبل النص عن طريق التوسيع عبر التقهقر، والأخرى تتجه نحو ما بعد النص وتدمجه داخله مثل أثر للتوق الذي لا ينفصل في تشكله عن تطلع القارئ. وما دمنا نعالج، في هذه الدراسة، البلاغيَّ الأسطوري، فهمُنا الأساس سيكون ضبط ما هو عبر رمزي بالدرجة الأولى، وبالتالي سيكون التركيزُ على التوسيع عبر التقهقر الهدفَ الرئيس من التحليل.

انظر : عبد الرحيم جيران : البلاغة والجمالية الروائية، مجلة الكلمة الإلكترونية.

2 - قد يقترب مفهوم التوسط القائم على الشكل الخارجي مما أرساه رنيه جيرار بصدد الوساطة الخارجية؛ حيث تضطلع شخصيات من عالم المقروء بالتوسط بين الحامل وموضوع رغبته، بيد أننا لا نعطي التوسط الحمولة النظرية والإجرائية ذاتها؛ إذ ننأى به عن تمركزه على الرغبة، ونجعله أكثر التصاقا بالتعبير عن قصد بنائي تتخلف عنه دلالات محددة في إنتاج معنى النص العام.

- انظر : رنيه جيرار : الكذبة الرومانسية والحقيقة الروائية، ترجمة د. رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008.

3 - يشير مارسيل ديتيان في معرض نقده ل «فينلي» الذي يرى في العالم الهوميروسي عالما متماسكا ومتناغما إلى أن هذا التماسك يتعارض مع الفكر الميتولوجي، لأن الأساطير بالنسبة إليه متناقضة. وتقرير حقيقة من هذا القبيل تجعلنا نظن أن الأسطورة هي على النقيض من العقلانية التي لا تؤمن بالتناقض الذي يتلاءم مع كل ما هو متنافر.

- انظر : مارسيل ديتيان : اختلاق الميتولوجيا، ترجمة د. مصباح الصمد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ص90.

4 - يربط أندري مالرو بين الرواية والتحول الذي حدث في اهتمام الرأي العام؛ حيث جعل انتشار الصحافة من الحياة الجارية وحوادثها شيئا مركزيا في هذا الاهتمام.

انظر : اندري مالرو : الأدب والإنسان العابر

5 - يوازي التنافر الأسطوري التنافر البلاغي؛ حيث يُسند إلى الموضوعات ما لا يسند إليها عادة في ثقافة ما، بما يعنيه ذلك من جمع بين المتباعد، وتفريق بين المتقارب.

6 - محمد عز الدين التازي : زهرة الأس- دار الدبيبغ، منشورات سليكي إخوان، طنجة، 2003، ص85.

7 - نقصد بالمتحكمة تلك الآلية التي يمرر من داخلها الخطاب، فتعطيه المظهر الأسلوبي الملائم الذي يجب أن يصاغ وفقه. بمعنى إنها آلية تتحكم في درجة التلوين الذي يجب أن يكون عليه الكلام. وقد ينجم هذا التحكم عن متحكمات من قبيل متحكمة الحنين، أو متحكمة السخرية،

أو متحكمة الجدية، أو متحكمة الاستغراب، أو متحكمة التفخيم...الخ.

8 - الرواية ، الجزء الأول، واد رشاشة، ص 12.

9 - تشير هذه العبارة إلى أن بنية الظن القائمة على المُتوقَّع دائما من قبل الطفل يوم الأحد لم تُحَيَّن مثل المعتاد، بل تعطلت، وأن شيئا غير متوقع قد حدث بدلا من المتوقع، ألا وهو الاختطاف ؛ «لكن شيئا من هذا لم يحدث، فقد أحسست نفسي محمولا وسائرا في الظلام وكأني ميت يؤخذ إلى القبر...» الرواية، الجزء الأول، واد رشاشة، ص 12.

10 - الرواية، الجزء الأول، واد رشاشة، ص 13.

11 - يعد التعارض بين لحظة التحذير ومحتواها والماصدق الدال على الورطة نتيجة عدم الحيطة مُؤَسّسا لكثير من نصوص العجيب الحكائية في الثقافة الشفهية. ومن ثمة يمكن اعتبار نص «زهرة الآس» قائما على استثمار الموروث الحكائي الشفهي في إنتاج بنيته السردية.

12 - هناك نوعان من الامتداد الإسنادي ؛ الإسنادات التعيينية والإسنادات الارتباطية والفرق بينهما ماثل في التمييز الآتي ؛ تعد الأولى ملازمة للدعامة المؤشرية (طفل) بالضرورة أو بالغلبة. فلزومها بالضرورة يجعل منها معطيات تُسند إلى الحامل لأنه يستدعيها من داخل بنيته لأنها ملاصقة له، تحضر بحضوره وتغيب بغيابه. ولزومها بالغلبة يجعل منها معطيات يستدعيها الحامل من جهة اقترانها به بحكم العادة أو العرف. وتعد الثانية مقتضاة من جهة الاحتمال، فهي لا تحضر بحضوره أو تغيب بغيابه بالضرورة، وإنما تحضر كإمكانات عدة ترتبط ببنية الحامل من دون أن تلزمه.

13 - الرواية، الجزء الأول، واد رشاشة، ص 13.

14 - انظر بَسْطَنَا لهذه الكيفية في دراستنا لرواية « غاندي الصغير» في مجلة الكلمة الإلكترونية.

15 - «... وتخاصموا حول ما إذا كان ذلك الطائر قد عبر سماء فاس قبل هذه المرة في عهد الملك مولاي عبد العزيز أو في عهد مولاي عبد الحفيظ، ولجوا في الكلام»- « وذكر أحدهم أن ذلك الطائر كان قد اجتاز أرض فاس مع دخول الاستعمار، فأمنوا على كلامه، وأضاف أن ظهور هذا الطائر اليوم يعتبر بشارة خير، وعلامة على الاستقلال، فضربوا بأيديهم على يده مستبشرين مهللين، وقبلوا جبينه.» الرواية، الجزء الأول، واد رشاشة، ص 15.

16 - الرواية، الجزء الأول، واد رشاشة، ص 16.

17 - إلى أي حد لا يكون الحمام دالا أيضا على وحدة العالم التي ستتصدع بفعل تدخل العقلاني؛ حيث كانت الموجودات تكاد تعبر عن جسم واحد للعالم، وبالتالي حين يُستدعى الحمام تُستدعى معه الرغبة الأصيلة في استعادة جسد العالم المفقود في وحدته، ومن ضمن عناصر هذه الوحدة خاصية الطيران الدالة على الرغبة في التحرر من الجاذبية بما هي ثقل. وما يوازي ثقل الجاذبية في الرواية هو القواعد السوسيوثقافية القامعة؛ حيث إن الوجود في القبو دال على التحريم المانع من اتصال الطفل بعالم الجنس وحدوده. ويذكرنا الوجود المظلم في القبو والحمام بظلال أفلاطون في الكهف. فالخيالات على جداره دالةٌ على الوهمي، وهي مُقوَّمة على نحو سلبي، لأنها لا تمثل الحقيقة كما يجلوها العقل. فإحلال الحمام محل الخيالات- وهي خيالات في الذهن، لا في جدار القبو- معناه إيلاء الحقيقة التي تنبع من النزعة الإحيائية الطفولية قيمة إيجابية عكس القيمة السلبية التي تسند للخيالات عند أفلاطون. وبالتالي تعد النزعة الإحيائية إحياءً للحظة انفصال العقلاني عن الأسطوري، مع تأكيد دور هذا الأخير التحريري للمشاعر التي تتجاوز الحسي نحو ما هو رمزي موغل في القدم.

18 - الرواية، الجزء الأول، واد رشاشة، ص 24-23.

19 - نشير هنا إلى تقسيم القوة الخيالية، عند غاستون باشلار، إلى نوعين ؛ قوة مادية تتعلق بعمق المادة وأصلها من دون ارتباط بالعلة الصورية، وقوة شكلية تنزع نحو الشكل والمبدإ الكلي. والخيال المستند إلى القوة المادية هو ما يسمح بتجلي البدني والسرمدي. لكننا، وإن كنا سنهتم بما هو مادي في الخيال هنا للتأشير على الأسطوري في إطار التوق؛ باعتماد عناصر المادة الأربعة، نخالفه الرأي ظانين أن القوتين معا تشكلان العمل الإبداعي، ولا تكتسب قوة منهما طاقتها إلا بتحققها من ممكن القوة الأخرى. ولذلك سنهتم بمسألة العناصر الأربعة في تأسيس الأسطوري في الرواية، ومدى إسهامها في الشكل الروائي، وتأثير هذا الشكل في استدعائها نصيا وتظهيرها في مستوى توسطها الكتابة والتاريخ.

انظر ؛ غاستون باشلار ؛ الماء والأحلام- دراسة عن الخيال والمادة، ترجمة د. علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2007، ص 13 -14.

20 – الرواية، الجزء الأول، واد رشاشة، ص35.

21 - انظر مادة راء في « لسان العرب» لابن منظور.

22 - الرواية، الجزء الثالث، شم النسيم فجنان السبيل، «سوق الحناء»، ص60.

23 - غاسون باشلار، مرجع مذكور في الهامش (19)، ص 17.

24 - الرواية، الجزء الأول، واد رشاشة، ص 70-69.

25 - تتميز رواية «زهرة الآس» باستخدام تقنية اللائحة في سرد العالم؛ حيث تتراكم عناصر متعددة جنبا إلى جنب في هيئة جرد له صبغة مصفوفة أو متوالية. والأمر نفسه ينطبق على توزيع اللوحات فيها؛ حيث نجد لائحة الأبواب مثلا، ولائحة الشخصيات، ولائحة الأولياء...الخ. وتاريخ الأولياء لا يقدم من خلال تعقب زمني لظهورهم ولتاريخ حيواتهم، بقدر ما يقدم من خلال جرد يتخذ هيئة مصفوفة.

26 - الرواية ؛ الجزء الثاني ؛ شم النسيم فجنان السبيل، ص60-61.

27 - الرواية ؛ الجزء الثاني ؛ شم النسيم فجنان السبيل، ص 76.

28 - إن اشتغال العجيب في النص حاضر في وعي الكتابة ؛ «كانوا قد أوصوني بألا أرفع بصري عن راحة اليد ساعة تظهر لي فاس وتظهر الأبواب والشوارع والطرقات والدروب، مهما حدث ومهما كان ما أراه عجيبا». الرواية، الجزء الأول، واد رشاشة، ص 31.

29 - الرواية، الجزء الأول، واد رشاشة، ص27.

30 - الرواية، الجزء الأول، واد رشاشة، ص27.

31 - الرواية، الجزء الأول، واد رشاشة، ص31.

[32] - ظاهرة المسخ التي يعج بها العجيب، لا تشتغل بوصفها توسطا يؤثر في صياغة العالم فحسب، بل أيضا بوصفها منتجةَ التعبيرِ من حيث هو خاصية طبولوجية؛ حيث يُصاغ بموجب حضوره المظهرُ التعبيري البلاغي. فالوصف الذاتي الذي يقوم به الحامل- وقد سافر في الزمن إلى المستقبل- تام وفق هذه الظاهرة؛ إذ يشبه ظهور شعيرات اللحية بلحية التيس. «صارت لي لحية تشبه لحية التيس». الرواية، الجزء الأول، واد رشاشة، ص47.

33 - لا يقحم مفهوم العجيب؛ من حيث هو جنس فلكلوري، على رواية «زهرة الآس» من خارجها، بل هو وارد فيها ؛ إذ نجد ما يشير إليه لفظا على لسان النساء وهن يتناقلن أخبار «خلق الله» ؛ «- قالوا يا لالة شي عجب. /- نمشيوا نشوفو هاد العجب. /- وكيف عامل؟ حبيت نشوفه. /- كل واحد واش تيقول. خلق الله عجيب.» (الرواية ،ص52)

34 - الرواية ؛ الجزء الأول، واد رشاشة، ص29.

35 - الرواية ؛ الجزء الأول، واد رشاشة، ص34.

36 - الرواية ؛ الجزء الأول، واد رشاشة، ص41.

37 - الرواية ؛ الجزء الأول، واد رشاشة، ص 42.

38 - الرواية ؛ الجزء الأول، واد رشاشة، ص42.

39 - الرواية ؛ الجزء الأول، واد رشاشة، ص48.

40 - هذا التقابل مستدعى انطلاقا من تقابله مع استدعاء الماضي في المستقبل؛ أي أنه تقابل ماضوي مستدعى من خلال تقابل مستقبلي له ماضيه الخاص.

41 - الرواية ؛ الجزء الأول، واد رشاشة، ص49.

فالكل الجمالي هو حركة صوب مفهوم مؤجل وحدث يُظهره، ومن شروط تكوُنه اللاحق أنه لا يحدّ من انطلاق الخيال. وهذه الحركة هي متحينة في الزمن، من دون رسم جدود قارة قبلية تنتهي عندها، ولها صفة العَبْرية؛ حيث يتحقق التجديل متضافرا بين الضرورة والحرية بما تستتبعانه من تجديلٍ بين الكل والجزء ورؤية كل واحد من هذين الأخيرين من خلال ممكن الآخر؛ إذ يصير الكل عابرا للجزء أو متبديا عبره، والعكس وارد في الوقت نفسه؛ إذ يعمل الجزء على إعادة تنظيم الكل بنزع الاضطراب منه. ومن ثمة يقبل المبعثرُ والفرданيُ وكلُ أشكالِ اللعب بالكلام فعاليةَ الانتظام.

42 - يسمى الحامل الذي يتخذ مدخلا لتسريد باب الجلود برجل العلامات، كما أن الصورتين اللتين يُقدّمُهُما إلى الحامل- الذات تمثل إحداهما وجه مدينة فاس وتمثل الأخرى قفاها. انظر الرواية،الجزء الأول، واد رشاشة، ص 50-47.

43 - الرواية ؛ الجزء الأول، واد رشاشة، ص 50-47.

44 - المرجع نفسه ؛ ص 51.

45 - المرجع نفسه ؛ ص 80-81-82.

46 - المرجع نفسه ؛ ص 82 - 83.

47 - المرجع نفسه ؛ ص 83.

48 - المرجع نفسه؛ ص 94.

49 - التمييز هنا وارد بين خاصيتي السرد والشعر. فالأول يعد في نظرنا ذا صبغة زمانية بالدرجة الأولى؛ حيث ينبني العالم الذي يُقدّمه على تعاقب الزمن، بينما يعد الثاني ذا صبغة مكانية ما دام العالم الذي يُقدّمه ينبني على تتالي موضوعاته وفق الحيز الذي تشغله في المكان من دون ارتهان إلى الزمن. وهذا لا يعني أن الشعر قد لا يتضمن في بنيته الزمن، بل يعني أن الخاصية المهيمنة عليه هي الصبغة المكانية، والأمر نفسه يقال بالنسبة إلى السرد. هذا إلى جانب مراعاة ورود السرد داخل الشعري وتأثيره في خاصيته المكانية،

50 - الرواية ؛ الجزء الثالث، دار الدبيبغ، ص48.

التشكيل السردي

في "القوس والفراشة" لمحمد الأشعري (*)

محمد عز الدين التازي

مداخل القراءة الممكنة:

تتميز رواية محمد الأشعري الثانية، «القوس والفراشة»، بخاصية التشكيل السردي الذي يقوم على تنوع المحكيات وتداخلها، بما يوحي للقارئ بتشظية الأحداث وململتها داخل النسيج السردي، وحيث يقوم بطل الرواية «يوسف» بتبئيرها وتجميع تفاصيلها حول تجربته في الحياة وعلاقاته مع والده «الفرسيوي» ومع زوجته «بهية» وولده «ياسين» وصديقيه «أحمد مجد» و«إبراهيم الخياطي» وشخصيات أخرى تحضر في الرواية.

إن مظهر التشكيل الذي يظهر به السرد، من خلال كونه يمتد ويتسع ويتوزع عبر امتداد واتساع وتوزع المحكيات، ومن خلال كونه يتجمع في بؤرة التجربة الحياتية التي عاشها بطل الرواية «يوسف»، يوحي باشتغال روائي له خططه السردية ومراوغاته وتشابكاته، مما يستدعي النظر إلى مسارات الحكي في الرواية، وهي مسارات متشعبة ترفض الانضباط إلى خطية السرد وتواتر وقائعه وتوقعاته.

من جانب آخر، فالرواية تستدعي تعدد المداخل إلى قراءتها، فهي لا تفرض على القارئ موضوعا معينا، أو قضية معينة تتناولها، بل إنها تسعى إلى أن تكون نصا روائيا مفتوحا على كل الموضوعات والقضايا، سواء منها التي ترتبط ب«يوسف» ومحيطه العائلي وصداقاته، أو التي ترتبط بالمغرب الجديد وما يشهده من تغير تتداخل فيه السياسة بمصائر الشخصيات وتطلعاتها وكبواتها، وبمعمار المدن (وليلي، الرباط، ومراكش) وما يعتريه من أوضاع وتحولات. بهذا المعنى فالرواية تنفتح على كل الموضوعات، لتجعل من الشأن العام شأنا خاصا يهم الشخصيات وهي تعيشه وتسائله وتعبر عن مواقفها منه. إن تعلق بطل الرواية «يوسف» بولده «ياسين» الذي راح ضحية انتمائه إلى تنظيم إسلاموي متطرف، يفتح الباب على واحد من الموضوعات التي تعرض لها الرواية بكثير من المأساوية، والشهادة على واقع جديد يعيشه الجيل الجديد، كما أن انفتاح الرواية على ذاكرة المكان (وليلي) واختفاء تمثال باخوس وسرقة الفسيفساء وما أحيطا به من تفاصيل، يشكل منطقة جذب حكائي لها سحرها الخاص.

تقوم الرواية بكثير من التوليف بين هذه المكونات والعناصر، وهي تسمح للقراءة بأن تبني شبكتها القرائية على جملة من المظاهر التي تخص التشكيل السردي، ومن بينها:

1) العلاقة البنائية القائمة بين «جنوب الروح» و«القوس والفراشة»، والتي توحي بأن الرواية الثانية

قد تَخَلَّقَتْ من رحم الرواية الأولى، وما تقدمه هذه العلاقة من اتصال وانفصال بين الروايتين.

2) علاقة النص الداخلي الذي يقوم على المحكي بنصوص خارجية من ضمنها الرسائل التي يكتبها «يوسف» تحت عنوان «رسائل إلى حبيبتي»، ونصوص الشاعر هولدرلين التي تسللت إلى جسد الرواية في تحاور تناصي معها.

3) بنية الشخصيات الروائية وشبكة العلاقات التي تربط بينها والوظائف النصية التي تقوم بها، فإن كانت الرواية تعتمد على بطل مركزي هو «يوسف الفرسيوي»، فإنها تبني نسيجا من العلاقات الواسعة بينه وبين العديد من الشخصيات التي عوالمها الخاصة، مما يؤدي إلى توسيع المحكي الروائي. كما تثير الانتباه بالنسبة شخصيات الروائية ما يحضر من خلالها من بعد مأساوي، كمقتل «ياسين» ولد «يوسف» في أفغانستان وانتحار عبد الهادي فنان العيطة الذي يغني في ملهى «المرساوي»، والموت الغامض ل«ديوتيما» الألمانية زوجة «الفرسيوي»، التي تحمل اسم رفيقة الشاعر هولدرلين. فضلا عن الحوارات الداخلية التي يقيمها «يوسف» مع ولده المقتول «ياسين».

4) تقابل فضاء الرباط مع فضاء وليلي، بحمولتيهما الدلاليتين المتباينتين، وحضورهما القوي في حياة «يوسف» ووالده «الفرسيوي».

5) الفسيفساء الرومانية التي فككها «الفرسيوي» وحولها إلى قطع جمعها في أكياس، وما تعنيه الفسيفساء من بعد ترميزي دال على اتجاه الكتابة في الرواية إلى كونها هي الأخرى كتابة فسيفسائية على القراءة أن تنظر إلى تشكلها من خلال إعادة تشكيلها.

6) تذويت التاريخ، حيث تصبح المعالم التاريخية ل«وليلي» ذات حضور قوي في الحياة الخاصة للشخصيات، وخاصة من خلال رموزها الأسطورية، ومآثرها، ومن خلال تمثال باخوس، الذي يصبح موضوعا جوهريا في حياة «الفرسيوي» وولده «يوسف».

7) منزع المحكي الذاتي في الرواية، الذي يقدم سيرة «يوسف الفرسيوي»، كمناضل سياسي تعرض للاعتقال في مرحلة السبعينات، وكمنتم إلى حزب سياسي هو حزب المناضل والشاعر والروائي محمد الأشعري، وكصحفي يعمل في إحدى الجرائد وكاتب لعمود، وكمرتبط ب(زرهون) وخاصة قرية (بومندرة) كما حال المؤلف؛ وهو المنزع الذي يجعل الرواية تبني عوالمها التخييلية على ما يوحي بتجربة شخصية أراد الروائي أن يضفي عليها طابع الخروج من فردانية التجربة في اتجاه توسيع العالم الروائي وجعله مفعما بتجارب الآخرين.

إن هذه المداخل القرائية، وغيرها، تؤكد على التشكيل السردي للرواية، وما يحمله من زخم روائي كبير ميزها بالعديد من المميزات الدلالية والجمالية، مما جعل منها إضافة نوعية للمشهد الروائي المغربي.

تناسلات المحكي من «جنوب الروح» إلى «القوس والفراشة».

تدخل رواية «القوس والفراشة»، في جملة من علاقات النسيج الروائي مع الرواية الأولى التي كان محمد الأشعري قد نشرها سنة 1996 بعنوان «جنوب الروح». وتتمثل هذه العلاقات، على الأقل، في مظهرين أساسين هما :

ـــ الفضاء الروائي المشترك بين الروايتين، وحيث يحضر فضاء «بومندرة» في «جنوب الروح» كما يحضر في «القوس والفراشة» بتلوينات أخرى تتناسب مع التحولات التي عرفها المكان وعرفتها الشخصيات في الرواية الثانية. وإذا كان الفضاء في «جنوب الروح» يُعَدُّ فضاء مركزيا، من حيث تأريخ الرواية، روائيا، للهجرة التي عرفها «آل الفرسيوي» من الريف خلال المجاعة التي ضربت البلاد، فإنه بالنسبة لتشكيل عوالم الكتابة في «القوس والوتر»، يصبح فضاء مركزيا منه تتفرع الفضاءات الروائية الأخرى كفضاء وليلي وفضاء الرباط الذي يعرف معيش «يوسف الفرسيوي» بطل الرواية.

يبدو فضاء «بومندرة» ـــ مسقط رأس المؤلف،

ومسقط رأس «يوسف» - بمثابة مُوَلِّد للتداعيات التي تعرفها الأحداث، أو هو الرحم الذي بدأ منه تَخَلُّقُ العالم الروائي، ليشكل امتداده بالنسبة ل«الفرسيوي» نحو وليلي وبالنسبة ل«يوسف» نحو الرباط. ثمة ما يعني توسيع الفضاء الروائي وتنويعه والوقوف عند دلالاته ورموزه ومعانيه. في كلتا الروايتين، لا يظهر الفضاء الروائي كمجرد خشبة لمسرح الأحداث، بل إنه يحيا حياته الخاصة، بما يعتريها من ذاكرة للمكان وتحولات جوهرية.

__ الشخصيات، فمن خلالها تبدو علاقات النسيج بين الروايتين كأنها تسعى إلى بناء ما يسمى ب«رواية العائلة»، من خلال متابعة سيرة الجد والابن والحفيد. ف«الفرسيوي» الأب، هو تلك الشخصية المركبة، التي تتراكب فيها الأبعاد الواقعية والأسطورية، ووجوده كشخصية مركزية يقوم في الرواية الأولى. و«الفرسيوي» الابن، محمد، هو الذي تزوج الألمانية «ديوتيما» وأنجب منها «يوسف» بطل الرواية الثانية، الذي يسرد أحداثها بضمير المتكلم، ويسرد الأحداث المتعلقة بوالده بضمير الغائب. ويوسف الفرسيوي هو الاشتراكي الذي سيعيش بألم كبير قتل ولده ياسين في أفغانستان بعد أن ذهب إليها وهو يحمل فكرة الجهاد الإسلامي. تحول كبير يعرفه معيش الشخصيات وسيرها في دروب الحياة، ومع ذلك فإن سلطة الماضي بقطبيه المكانيين: الريف، ألمانيا، تبقى مهيمنة على العالم الروائي، جاثمة بثقلها على الأجواء النفسية التي تعيشها الشخصيات.

تبدو الرواية إذن، كأنها قد تَخَلَّقَتْ من العالم الحكائي ل«جنوب الروح» فشكلت نوعا من الامتداد للشخصيات، في المسارات التي سارت فيها حياتها الخاصة، وبما يتسع له العالم الروائي من وقائع وأحداث. وإذا كان هذا التَّخَلُّق، يعود إلى النهاية المفتوحة ل«جنوب الروح»، وإلى ما يحتمل أن تمتد إليه هذه النهاة من بدايات لسرد روائي آخر محتمل، فإن هذا الوضع يحيل على روايات مغربية وعربية حققت هذا النوع من الامتداد النابع من تناسلات المحكي، وهو ما يحيل على انفتاح النص الروائي وديناميته، وعلى كتابة روائية تُرْهِصُ بامتدادها في نص أو نصوص لاحقة، وهو ما تجلى في الكثير من النماذج الروائية العربية، لعل من أبرزها ما قدمه عبد الرحمن منيف في روايتيه «شرق المتوسط» و«هنا والآن شرق المتوسط مرة أخرى».

إن هذه الوشائج النصية المشتركة بين «جنوب الروح» و«القوس والفراشة»، تستدعي أن تحفل القراءة باستجلاء مظاهر وتجليات هذا المشترك النصي، الذي يشكل نوعا من الامتداد للرواية الأولى في الثانية، وتحليل هذه العلاقة سواء من خلال الفضاء (قرية بومندرة / مدينة وليلي) أو من خلال تاريخ العائلة الذي شكل جزء من التاريخ الشخصي لشخصية «يوسف» المنحدر من «الفرسيوي» الأب، ومن أمه الألمانية «ديوتيما»، وما عرفته العلاقة بينهما من توتر وتصدع دائمين.

عنوان الرواية

يحيل «القوس» في الرواية على نهر أبي رقراق في الرباط، من خلال حلم من أحلام «ياسين»، وحيث كان يحلم بوضع قوس كبير من الفولاذ على ضفتي المصب، قوس يجعل النهر كما لو كان يمر بين أصابع المدينتين.» (الرواية ص 99).

ثم يحضر «القوس» مرة أخرى في سياق آخر، وحيث يسأل «يوسف الفرسيوي» زوجته «بهية» عن «الفكرة التي راودت ولدهما المرحوم حول قوس المصب (...) فقال إنه سوف يُركب قوسا كبيرا مثل قوس قزح يجمع الضفتين، قوسا ضخما، غير منتظم، لا أثر فيه لأي تماثل، قوسا يفوق في علوه قصبة الأوداية، تبدأ قاعدته الأولى في ذراع المصب في الرباط، ثم يعلو منها إلى أعلى نقطة في مساره، قبل أن ينزل صوب قاعدته الثانية على الضفة المقابلة. قوس من الفولاذ، مصبوغ بالأزرق، كأنه خيط ماء يلعب فوق المحيط.» (الرواية ص 107 / 108).

أما «الفراشة» فهي اسم عمارة باذخة بناها «أحمد مجد» صديق وغريم «يوسف الفرسيوي» في مراكش. عمارة من تسع طوابق تحتوي على شقق

فاخرة، وأكثر من فاخرة، لأنها تفوق ما يمكن أن يُتَخَيَّل. «في اليوم التاسع من شهر ماي من تلك السنة، نظم أحمد مجد افتتاح (الفراشة) وكان حفلا مثلما خطط له منذ سنوات يفوق كل ما تخيله الناس عن الحفلات.» (الرواية ص 292). المفاجأة التي كانت تنتظر «يوسف الفرسيوي» وهو يحضر افتتاح عمارة «الفراشة» هي اكتشافه لوجود تمثال «باخوس» في شقة صانع العطور المشهور عالميا، والتي تقع في الطابق التاسع. ولا يغيب عنا أن «الفراشة» تحضر كعنوان لفصل من فصول الرواية، هو الذي يمتد من الصفحة 288 إلى آخر الرواية.

بين «القوس» كوهم من أوهام «ياسين»، وبين «الفراشة» كواقع جديد لمغرب المضاربات العقارية وسرقة التاريخ، ينهض عنوان الرواية، مشبعا بالمعاني والدلالات، مما يسمح بأكثر من قراءة وأكثر من تأويل.

شخصيات الرواية

مع التوتر والتصدع المشار إليهما في علاقة «يوسف» بوالده «الفرسيوي»، يظهر تصدع وتوتر آخران يتمثلان في علاقة «يوسف» بولده «ياسين»، فرغم الألم الذي خَلَّفَهُ مقتل «ياسين» في أفغانستان لدى «يوسف» والجمرة التي لم تنطفئ في قلبه، فهو معذب بأن يقترب ولده من التطرف الديني، هو المناضل السياسي الذي حمل وعيا سياسيا بالتغيير، وأدى ضريبته التي تمثلت في اعتقاله في السبعينات من القرن الماضي. يضاف إلى ذلك، العلاقة المتوترة بين «يوسف» وزوجته «بهية»، التي بدأت لحظات توترها بطلب «بهية» الطلاق ثم اكتشاف «يوسف» لعلاقتها مع صديقه «أحمد مجد» الذي تزوجها بعد الطلاق.

إن القلق الذي يخيم على حياة «يوسف» بأبعاده السياسية والوجودية، هو السمة النفسية لشخصيته، كما تبنيها التفاصيل، وكما تظهر من حالته الجديدة المطبوعة بكثير من الهلوسات والأوهام وهو قلق تعيشه شخصيات الرواية الأخرى، على تعددها ودرجات قربها من «يوسف»، وارتباطها بشبكة النسيج الحكائي.

يضفي هذا القلق الذي تعيشه الشخصيات على الرواية طابعا مأساويا، وهو ما يوحي بمعادل له في مأساوية الواقع الاجتماعي. فالرواية تضفي على الشخصيات والأحداث كثيرا من التأزم النفسي الناتج عن الانهيارات والخسارات التي تعيشها. إن تنميط شخصيات الرواية يحيل على مستويات من الوعي ومن التجارب الإنسانية التي تطبع حياة الأفراد بالطابع المأساوي، وترمي بهم نحو العاهات النفسية من قبيل:

- فقدان بطل الرواية «يوسف» للصوت ولحاسة الشم بسبب مقتل ولده وبأثر من آثار معاناته للاعتقال السياسي في مرحلة السبعينات.
- إصابة «الفرسيوي» بالعمى وما عرفه من خسارات تجارية وانحدار نحو الدرك الأسفل بعد أن كان صاحب سطوة وحضور كبيرين في المنطقة.
- مقتل «ياسين» في قندهار.
- انتحار «عبد الهادي».
- تعرض «إبراهيم الخياطي» لثلاث محن تجلت في انتحار صديقه عبد الهادي، وفي الاعتداء الشنيع الذي كاد يودي بحياته، من قبل ما تسميه الرواية جمعية لمحاربة الجنسية المثلية وفي وفاة أمه.
- تعرض «يوسف» و«أحمد مجد» لاعتداء على يد من أرادوا أن يجبروه على بيع دارته في مراكش.
- اختفاء «عصام» وتبريره بعلاقته بفرقة «أرترون» الموسيقية أو بصلته بعبدة الشيطان.

كلهم يبدون ضحايا، وهم في الأقنعة التي يتخفون بها لا يظهرون كجلادين، لأن الصورة التي تقدمها عنهم، تجعل منهم ضحايا مرحلة سياسية أو ضحايا قيم اجتماعية متحولة بتحول قيم المال والرجال أو بطموحات طارئة للكسب والثراء أو بتعارض عميق بين إرادة التحديث وبين جدران صماء عمياء للتقليد الذي لا ينفتح على التحديث، أو بما يعيق طموحات الأفراد من مواجهة جشع مادي بجشع مادي آخر، أو بما هو صعود وانهيار ماديين

ومعنويين تعيشهما الشخصيات من غير أن تحسب عواقبهما وصلتها بما يمكن أن يعتبر صعود أو انهيار لمجتمع تتغير فيه القيم والمعايير والأخلاق.

إن شخصيات الرواية، وبكل المعاني، هي حاملة للوعي، ومعبرة عن اللحظة التاريخية وتصدعات الذات والمجتمع، وكل هذه المستويات من التعبير عن الذات الفردية والمجتمعية تتم من خلال التشخيص الذي يجعل من الأفكار أوضاعا تتجسد في سلوكات الشخصيات وفي ما يجمع بينها من علاقات ومعيش ورؤى وأوهام وأحلام.

بالنظر إلى شبكة العلائق التي تجمع بين شخصيات الرواية، فإنها تحيل على علاقات أسرية وصداقة وزمالة في العمل، وهو الأمر الذي يبدو عاديا في رواية تعتمد على البطل المركزي ومن حوله تظهر شخصيات أخرى تساعد على تجلية بعض مواقفه من خلال مواقف أخرى لتلك الشخصيات المساعدة.

إلا أن ما تتمظهر به الرواية من تعدد في شخصياتها، وبقدر ما يقلص نسبيا من حضور بطلها المباشر في الأحداث، فإنه يُوسع من عالمها الروائي ويغنيه بتجارب الآخرين، كما أنه يساهم في بناء نوع من التباين والتمايز بين معيش الشخصيات ومواقفها ونظرتها إلى العالم. مع أن شخصيات الرواية، تبدو كأنها تشكل عالما روائيا مركزه: «يوسف»، ووالده «الفرسيوي»، ومحيطه: أم «يوسف» وزوجة «الفرسيوي» الألمانية «ديوتيما» ووالدها الشاعر المغمور «هانس رودر»، «ياسين» ولد «يوسف» الذي قتل في أفغانستان، «أحمد مجد» المحامي المراكشي صديق «يوسف» وزوج طليقته، «بهية بومهدي»، «إبراهيم الخياطي» وصديقه «عبد الهادي» فنان العيطة الذي مات منتحرا، «فاطمة بدري» صديقة «يوسف»، «ليلى» والكاتب «خوسي ساراماغو»، «عصام ومهدي» التوأمان ولدا «عبد الهادي» من «هنية»، وجمهرة أخرى من الشخصيات التي تحضر مسرودا عنها، بما تحمله من صخب وعنف، وحيرة وقلق، وتوتر نفسي عميق يضفي على الرواية طابع القلق الاجتماعي والسياسي، في مغرب يعرف كثيرا من التحولات. بذلك تتجه الرواية، بما تشخصه من أحداث ومواقف تعيشها الشخصيات، نحو نقد اجتماعي مبطن، يظهر في كون حياة الشخصيات قد تحولت إلى نوع من المأساة الإنسانية، بسبب غياب قيم الحرية والتسامح واحترام الآخر، وبسبب ما يطرأ على الأمكنة والفضاءات من تحولات تحيلها إلى معنى من معاني الخراب والفقدان، أو إلى بهرجة سياحية لا تتوافق مع حاجيات المواطن.

على تعدد شخصيات الرواية فإنها تحيل على فيض من المعاني والأفكار والتصورات لمجتمع قائم ومجتمع آخر يوجد قيد التحول. ربما في صراع خفي لقيم تعلن اختلافها غير أنها تخفي ذلك الديناميت الذي قد ينفجر في يوم من الأيام ليصنع الكارثة.

لعل جرأة الرواية في التقاط عناصر ومكونات الواقع السياسي والاجتماعي تستدعي هذا التعدد في الشخصيات وما تحمله من تجارب ومواقف. وهي بذلك، تقترب من اللحظة التاريخية التي تتجسد فيها تحولات المجتمع المغربي، من خلال سرد روائي تخييلي يحاول، كما حاول روائيون مغاربة آخرون، القبض على بعض مظاهرها وتجلياتها:

ـــ يسرد «يوسف» بطل الرواية أحداثها بضمير المتكلم في غالب الأحوال. وإن كان من تشابه بينه وبين مؤلفها محمد الأشعري، كما سبقت الإشارة، فإن ذلك لا ينزع عن الرواية طابعها التخييلي وقدرتها على التقاط المجتمعي في أكثر من تَجَلٍّ من تجلياته. ينتمي إلى قرية «بومندرة»، وإن كان قد عاش لسنوات في ألمانيا من أجل الدراسة. يعمل إعلاميا ويكتب عمودا في إحدى الجرائد بعنوان: «رسائل إلى حبيبتي». وهو كما سبقت الإشارة مناضل سبق له أن تعرض للاعتقال في مرحلة السبعينات. تصيبه أعراض غريبة منها فقدانه لصوته ولحاسة الشم، ومنها ذهابه في العيش بين عدة أماكن من بينها «بومندرة»، و«وليلي» و«الرباط» و«مراكش»، وهو الترحل بين

الأماكن الذي يرسم للرواية فضاءات وخرائط مكانية تتباين وتتنوع، وتغني العالم الروائي بالمعاني والدلالات.

- يسرد «الفرسيوي» والد «يوسف» أحد فصول الرواية، وهو المعنون ب: «فسيفساء نحن إلى الأبد».

كلاهما يلجأ إلى البوح والمكاشفة مع الذات، وإلى تقديم وجهة نظره السردية، ووجعه الخاص، ومعاناته للأحداث. مع أن «يوسف»، من خلال سرده للأحداث، يقدم العديد من شخصيات الرواية وضروب عيشها ومعاناتها الخاصة.

تبدو شخصيات الرواية، حتى وهي لصيقة ببعضها في نسيج الأحداث والتفاصيل، ذاهبة في مذاهبها في الحياة، مستشعرة لوجعها الخاص ومعاناتها للتقلبات التي يعرفها الوقت، وحيث تبني لها الرواية كثيرا من الخصوصية التي تفارق بين نمط عيشها ونمط عيش بطل الرواية «يوسف». ويمكن توصيفها على النحو التالي:

- «ياسين» الحاضر الغائب، المسرود عنه بضمير الغائب، وأحيانا عندما يستحضره والده «يوسف» في بعث بعد قتله يصبح إما شخصية حاضرة في الحوار أو حاضرة في السرد وهي تستعمل ضمير المخاطب.

- «بهية بومهدي» زوجة «يوسف» ثم طليقته، عاشت معه مأساة مقتل ولدهما «ياسين»، دفعها حبها لأن تعوضه عن طريق الإنجاب، وهو ما أحدث تعارضا كبيرا مع زوجها «يوسف»، أدى إلى الطلاق وإلى زواجها من «أحمد مجد».

- «ليلى»، المرافقة لكاتب أجنبي هو خوسي ساراماغو، والذي يأتي «يوسف» إلى أحد الفنادق ليجري معه حوارا فينتهي الأمر إلى زيارة إلى «وليلي» واللقاء مع «الفرسيوي».

- «فاطمة بدري»، صديقة «يوسف»، التي انتقلت للعمل في وكالة إعلامية في إسبانيا.

- «أحمد مجد» المحامي صديق «يوسف» الذي سيتزوج بهية بعد طلاقها من يوسف. وهو من بنى العمارة العجائبية في مراكش.

- «إبراهيم الخياطي»، المتهم بعلاقة الجنسية الشاذة مع صديقه «عبد الهادي» الذي مات منتحرا.

- «عصام» و«مهدي» ولدا «عبد الهادي اللذان تبناهما «إبراهيم الخياطي» بعد انتحار والدهما.

شخصيات أخرى تحضر في الرواية، من قبيل والد «بهية» الأستاذ الجامعي الذي يدرس اللسانيات في جامعة محمد الخامس.

البناء الروائي

تنبني رواية «القوس والفراشة»، على جملة من الفصول المعنونة بعناوين، وكل فصل يبدو مقسما إلى أقسام تحمل أرقاما.

غير أن الطريقة التي يتشكل بها العالم الروائي، والمسارات التي يتجه نحوها السرد، يدعوان إلى متابعة دقيقة لما تقدمه الرواية من متواليات حكائية وأحداث وتفاصيل وشخصيات وفضاءات.

في هذه المتابعة، نجد أن الرواية تسعى إلى تكسير خطية السرد من خلال النقلات السردية التي يقوم بها السارد / البطل «يوسف» في معظم صفحات الرواية، ووالده «الفرسيوي» في أحد فصولها وهو المعنون ب: «فسيفساء نحن إلى الأبد».

إذا كانت الرواية تقع في 333 صفحة، فإن هذه المساحة الورقية تستدعي لدى القارئ جملة من الأسئلة حول الطريقة التي جاء بها تقسيم الرواية إلى فصول تنقسم هي الأخرى إلى لوحات مرقمة، وحول أمر أبعد من ذلك، وهو توتر المسارات الحكائية وتقاطعها وما يعتريها من نقلات زمنية ومكانية لا يبررها سوي هي التشكيل السردي للرواية وحاجتها إلى تلك المساحة المعمارية للتشييد والبناء.

يلاحظ أن السارد / البطل «يوسف» قد قام بتضخيم حضوره من خلال مجموعة من اللحظات والمواقف والأحداث التي تشكل كثيرا من منعطفات السرد، ومن خلال استحضاره لشخصيات أخرى غائبة يقيم معها كثيرا من الحوارات، وهي حوارات داخلية تشكل نوعا من المتنفس ل«يوسف»، من خلاله يبوح بمعاناته وأفكاره، وهي الحوارات الداخلية التي يقيمها مع ولده المقتول «ياسين» ومع عشيقته «ليلى»

التي أخذ يتابع معها تفاصيل ما يعتري حياته من تحول بعد طلاقه من زوجته «بهية».

وإذا كانت هذه الحوارات الداخلية تقوم بتشتيت الأحداث والوقائع والتشويش عليها فإن السارد يمتلك القدرة على لملمتها من جديد من خلال تلحيم التفاصيل ونسجها في نسيج البناء الروائي، ومن خلال السبك والحبك اللذين يمارسهما بكثير من الدهاء والمكر.

في غياب خطية السرد، فإن التدرج الذي تعرفه الأحداث يتم بكثير من التبطيء الزمني، والعودة إلى الوراء من خلال حضور ذاكرة التي تستعيد تفاصيل وقعت في الماضي. بذلك، تسير أحداث الرواية في مسارات ومنعرجات وتشعبات ودوائر حكائية يتماس بعضها مع بعض.

إن الرواية وهي تنبني على هذا النحو، إنما يؤشر على زخم حكائي لا ينتظم إلا من خلال سيطرة السارد على استحضار الوقائع والتفاصيل، وتنظيمه للفوضى، واحتفائه، كبطل روائي، بحضوره الخاص.

الفضاء الروائي

يتشكل فضاء الرواية من أماكن متعددة (بومندرة، وليلي، الرباط، مراكش) بجغرافياتها وبالأبعاد الدلالية التي يمنحها لهذه الأماكن، مما يجعل القارئ يقيم في زخم من الترحل بين الفضاءات والأماكن.

إنها رواية تمتاز بتشكيلها للفضاء الروائي وبنائها لدلالاته وجمالياته. ولا يفوت التنبيه إلى أن فضاءات الرواية تتعالق مع حضور الشخصيات وما تعيشه من أحداث، وهكذا ففضاء وليلي يحضر من خلال «الفرسيوي»، كما يحضر فضاء الرباط من خلال «يوسف» وزوجته «بهية»، والأرض التي ورثتها أسرتها على ضفة أبي رقراق من المصب إلى تخوم عكراش، ويحضر فضاء مراكش من خلال «أحمد مجد» وبيت أسرته القديم وعمارة «الفراشة» التي قام ببنائها. فالرواية بقدرتها على صوغ عالمها وسيطرتها على طرائق البناء تبني أنواعا من العلاقات بين شخصياتها وبين هذه الفضاءات والأماكن، عبر نوع من التلحيم الذي يقوم به السارد وهو يقيم علاقات الربط بين الشخصيات والفضاءات والأماكن أو وهو يبتدع نوعا من انتقال الوضعية السردية من شخصية إلى أخرى ومن فضاء أو مكان إلى آخر، بما يبرر للرواية اغتناءها بتعدد الفضاءات وخصوصياتها المعمارية والحضارية والثقافية، وهو ما يتطلب وقفة طويلة مع الكثير من الفقرات التي تدل هذه الأبعاد لفضاءات الرواية.

إلا أن فضاءات الرواية، والرواية تضعها في الزمن أو الأزمنة، وتعبر من خلال الأحداث على التغيرات التي عرفتها، فهي، فضلا عن تلك الأبعاد المعمارية والحضارية والثقافية، تجعل من تلك التغيرات التي عاشتها الفضاءات مجالا لجدلية العمارة والخراب، وما يقيم بينهما من معان لتوتر يجعل العمارة تنتقل إلى خراب والخراب ينتقل إلى عمارة، ونمثل لذلك بما يشهد عليه «الفرسيوي» من كون خرائب زرهون تظل شاهدا على تاريخ ومرحلة ومعيش لمن عبروا فيه: «خرائب في تازكة ولمريج وسيدي عبد العزيز، وللا يطو، وسيدي امحمد بنقاسم والخطاطبة والقليعة وباب القصبة والعوينة وعين الرجال، خرائب صغيرة وكبيرة ومتوسطة، تغطي القرن العشرين برمته وجزء من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، بل إنني اهتديت إلى شراء خربة من العهد السعدي، حتى بات ممكنا أن نستخرج تاريخا كاملا لأمكنة وأنساب وحروب وأخبار وعائلات زرهونية عريقة وغير عريقة من رسوم وملكيات هذه الخرائب المنسية» (الرواية ص 192). والفندق الذي بناه «الفرسيوي» في زرهون خلال أيام ثرائه يتحول هو الآخر إلى خراب. أما ما تعرفه الرباط من إعادة هيكلة لضفاف واد أبي رقراق من أجل إقامة مشاريع سياحية فإن الرواية تشكك في مدى نجاحه من خلال احتمال أن تنهد قصبة الأوداية بسبب أنفاق الميرو التي سوف تُحفر تحتها ومن خلال النزاعات على الأراضي، كتلك التي تمتلكها أسرة «بهية»، والتي أصبحت معروضة على المحاكم. كما أن فضاء مراكش،

يحضر وهو معرض لتحول جوهري يمس معمار المدينة القديم: «طارت مراكش حقيقة ومجازا في السنوات العشر الأخيرة. طارت أثمنة عقاراتها إلى عنان السماء، وطارت الدور القديمة، والرياضات، والفنادق من بين أيدي أصحابها الأصليين، وعصف بها زلزال حقيقي محا دروبا وأزقة وحوار عتيقة، وأنبت مكانها قصورا ومطاعم وإقامات ودور ضيافة، واشتعلت بين المالكين الجدد حرب عقارية، جعلتهم يتبارون في تشييد أبنية مذهلة، تليق باستيهاماتهم وأحلامهم الشرقية، مستعملين سقوفا، وأبوابا، وفسيفساء يقتلعونها من هنا وهناك، حتى نشبت حمى رهيبة في مفاصل الدور القديمة جراء ما تعرضت له من بتر وتقطيع، واستئصال لكل تفاصيلها قبل زرعها بشكل عدواني في قصور ورياضات تغلق بشكل محكم على ليل المدينة. قصور تختلط فيها أساليب معمارية لا علاقة لها بمراكش، أساليب وأشكال استوردها الوافدون الجدد من رحلاتهم وأفلامهم ولوحات مستكشفيهم من الهند وتركيا وايران ومنغوليا والصين واليمن وزنجيبار.. وفي هذا الخليط الذي حصلوا على رخص رسمية بإنجازه كترميم لذاكرة المدينة تم طمس هذه الذاكرة بصفة تامة ونهائية (...). طارت مراكش، وحطت مراكش أخرى سترت هذا الفقدان...» (الرواية ص 130). تؤكد هذه الفقرة من الرواية على ما أسميناه بجدلية العمارة والخراب، فالعمارة تأخذ شكل محو الذاكرة وشكل تهجين المعالم التاريخية، مما يجعل منها خرابا بكل معانيه الرمزية. وإذا كان بطل الرواية وساردها «يوسف»، قد أتى من الرباط إلى مراكش للقيام بتحقيق في قضايا الأراضي العمومية والاستثمارات الأجنبية في مجال السياحة، فإنه يقول: «ذكرت في التحقيق كل الأراضي التي أدخلت في المدار الحضري، من يملكها ومتى اشتراها وكيف دخلت للمدار وذكرت كل التجزئات التي رخص ببنائها، ومن استفاد من ذلك، ذكرت المخالفات الخطيرة في عدد الطوابق المرخص بها، وفي مخططات التعمير والتصاميم المرتبطة بها، ذكرت ما جرى لنخيل مراكش، حيث استئصلت منه حدائق عمومية، وسمم النخيل، وجففت ينابيع واحاته ليصبح تحت جنح الظلام تجزئات أو بقعا أرضية استفاد منها الأكابر، ذكرت شبكات السمسرة في المدينة القديمة ورخص الهدم والبناء، وتجار الخرائب المنظمة، ذكرت الأغنياء الجدد الذين فطنوا إلى مواقع التسيير والترخيص فهيمنوا عليها بشكل مباشر أو غير مباشر، ذكرت الشخصيات النافذة في توفر التغطية، والسلطات التي تيسر السبيل، والوجهاء الجدد الذين يجمعون في يد واحدة خيوط الأرض وعلب الليل وتجارة الجسد، ذكرت تقنيات المضاربة،، وشبكات الأجانب التي تبيع مراكش خارج الحدود، ذكرت شبكات التهريب والتبييض ودعارة الأطفال والحشيش والمعجون والغبرة وكل ما له صلة بالازدهار المعجز لمدينة لا تنام ولا تخاف ولا تغطي وجهها» (الرواية ص 150، 151). في هذا المستوى من التقرير الذي أعده «يوسف» عن الواقع المر لمراكش، يبدو واضحا، رغم النزعة الانتقادية، وفضح خطط التهجين التي عرفتها المدينة، وتحميل المسؤوليات لكل الأطراف التي ساهمت في ذلك، أن العمارة الحديثة في مراكش، هي وجه لخراب اجتماعي وسياسي، تتجرأ الرواية على فضحه وتعريته. أما الوجه الآخر لجدلية العمارة والخراب، كما يتمثل في الرباط، فتعمير الخراب لا يخلو من أياد غير نظيفة، هي التي تحركت لإفساد مخططات التنمية والتعمير: «عندما تربعت مزبلة عكراش بنفاياتها وحرائقها وأدخنتها وروائحها الزاكمة في هذا الجزء الشعري من العاصمة المهملة، نزلت أثمنة العقار إلى أدنى مستوياتها، فلم يصمد في هذا الجحيم العطن الممتد بمحاذاة النهر سوى أفران الخزف، وبعض المزارعين المنتجين لخضراوات ملوثة، ثم لاحقا بعض الدواوير التي تكونت حول المزبلة، قادمة من بادية زعير، وقرية أولاد موسى، وهضبات عكراش والبراريك المتناسلة حول النهر في أماكن تعد أجمل ما انفردت به مدينة الرباط من ثروة طبيعية، بينما راحت بورجوازيتها عديمة الخيال تتمدد في الأراضي المنبسطة لطريق زعير في حرب حمقاء

على البحر والنهر معا. ثم جاء العهد الجديد، وفي غمرة الأوراش الرمزية التي تحركت تحت لوائه، أنشئت وكالة تهيئة حوض أبي رقراق التي أصبحت سريعا الذراع الاستثنية لإعادة هيكلة العاصمة» (الرواية ص 92، 93).

بهذه الملامح المتوترة تقدم الرواية فضاءها الروائي، وفضلا عما أسلفناه من دلالة للفضاء، تقوم على جدلية العمارة والخراب. فالرواية، وبكثير من التفصيل، تعنى باستحضار الأماكن التي تتشكل منها تلك الفضاءات، وتوصيف جغرافيتها وخرائطها، والوقوف عندها كذاكرة، وما تعنيه من شهادة على تحولها بتحول الأزمنة والعصور، ومن رموز وعلامات ومعاني ودلالات.

يتسع عالم الرواية للكثير من النقلات المكانية التي تعيشها الشخصيات من مكان لآخر. وهي نفسها تعي وضعية الترحل المكاني هذه وتعبر عنها من خلال ما يقوله «الفرسيوي»: «من الريف إلى بومندرة، ومن بومندرة إلى ألمانيا، ومن ألمانيا إلى زرهون، عام الحرب، عام الجوع، عام التيفوس، عام التيه، عام الجرب، الحرب مع إسبانيا، الحرب مع فرنسا، الحرب مع اللصوص وقطاع الطرق، الحرب مع أوفقير، الحرب مع الدليمي، الحرب مع البصري، الحرب مع طواحين الهواء، سنوات الهجرة، سنوات الرصاص، سنوات البوكليب. كل هذه الصحاري عبرناها دون أن نتنازل أبدا عن استمرار السلالة» (الرواية ص ص 187). يأتي هذا الحديث على لسان «محمد الفرسيوي» وهو يرسم حدود الأمكنة والأزمنة التي تدور حياته في فلكها. لكن الرواية تتمركز من خلال راهنية الأحداث في فضاء الرباط، وتنفتح على باقي الفضاءات الأخرى.

ليست «وليلي» أو الرباط» أو مراكش» مجرد مدن تشكل مسرحا للأحداث في الرواية، بل إنها فضاءات تتأمل الرواية طبيعة وجودها وتسائل هذا الوجود في سياق التحولات المجتمعية وخاصة منها ما يتعلق بعمارة الخراب وخراب العمارة، والجدل الحاصل بينهما.

وإذا كانت الرباط تمثل فضاء معيش بطل الرواية «يوسف»، فخرائط هذا الفضاء تتكون من: «باب تامسنا»، «شارع النصر»، «شارع مولاي يوسف»، «ساحة العلويين»، «سوق الزهور»، «شارع الجزائر»، «حديقة التجارب»، «ساحة بوركون»، «سور الجسر»، «فندق هيلتون»، «قصبة الأوداية»، «عكراش»، «نهر أبي رقراق»، «طريق زعير»... كما تتكون خرائط مراكش من «قصر البديع»، «قبور السعديين»، «قصر الباهية»، «الكتبية»، «دار سيدي سعيد»، «دار الباشا»، «المنارة»، «قبة المرابطين»... وتتكون خرائط وليلي من: «واد خمان»، «محطة الوقود»، «دار القائد الغالي»، «منزل قطيرة»، «أحياء الحفرة وتازكة وخيبر»، «فندق الزيتون»، «أطلال وليلي»، «أعمدة المعبد وقوس كاراكالا»، «باب الرميلة»، «جبل زرهون»، «بلاد بوشحمة»، «القليعة»، «واد الميت»، «سيدي صابر»، «ساحة الضريح»...

يتحقق تزمين هذه الفضاءات الثلاث في أزمنة لها امتداداتها من السبعينات إلى حدود نهاية الثمانينات، وإلى اليوم. بل إن الرواية تقف عند عصور سابقة من خلال خرائب زرهون ومن خلال المآثر الرومانية في وليلي. وبذلك، فهي توسع من أزمنتها كما وسعت من فضاءاتها ومن شخصياتها، متملكة بهذا التوسيع عالما روائيا كثير الثراء والخصوبة والبذخ، هو الذي يتحقق عبر دينامية النص الروائي وانفتاحه وتوتر مكوناته ومجالاته وأبهائه.

الرواية وتذويت التاريخ

إن ما نعنيه بتذويت التاريخ هو أن تصبح العلامات الدالة عليه من مآثر لحظة من لحظات معيش الشخصية الروائية، وارتباطا لصيقا بها وبمعاناتها اليومية، وحيث لا يبقى المظهر التاريخي مظهرا خارجيا، بل إنه يصبح جزء من ملامح الشخصية وذاتيتها ونظرتها إلى العالم والوجود.

في رواية «القوس والفراشة»، نلمس هذا المنحى في تشكيل ملامح الشخصية الروائية من خلال حضور علاقتها بالرموز التاريخية وما يتجاوز معها من أبعاد

أسطورية، وتصريف العلاقة بين المعالم التاريخية وبين معيش الشخصية اليومي في اتجاه تشاكل قوي ودال على أن تلك المعالم ليست مجرد هياكل لمآثر تعود إلى الماضي، بل إنها تحيا حياتها الجديدة في حياة الشخصية الروائية، كما تحيا انهياراتها مع انهيارات تلك الشخصية، وموتها مع موت رمزي يعنيهما معا.

ما الذي أراه سارد الرواية وبطلها «يوسف»، وهو يطلق لسان «محمد الفرسيوي»، دليل السياح الأعمى، لاستعراض تفاصيل حياته الخاصة، في ارتباط حميم بمآثر «وليلي» التي تصبح قريبة من الذات، رغم مرجعيتها التاريخية التي تحيل على فترة الحكم الروماني لأرض المغرب؟

عبر الفصل المعنون ب «فسيفساء نحن إلى الأبد»، يحضر هذا الارتباط القوي بين «الفرسيوي» وبين الفسيفساء وتمثال باخوس اللذين تصبحان موضوعا لأحداث روائية تتعلق به كشخصية روائية، وتمتد إلى غيره من شخصيات الرواية الأخرى، وخاصة ولده «يوسف».

تبدو شخصية «الفرسيوي» شخصية استثنائية، تستمد حضورها الخاص في الرواية من جملة من العناصر والمكونات، من أبرزها ارتباطه بالفسيفساء الرومانية، وبتمثال باخوس، من خلال بعض الألغاز المتعلقة بتفكيك الفسيفساء وجمع قطعها في أكياس بنية بيعها أو إعادة تركيبها في مكان آخر، وبسرقة تمثال باخوس التي تقدمها الرواية بكثير من الالتباس، وحيث يبدو أن «الفرسيوي» هو من سرق التمثال، دون قطع نهائي بذلك، وحيث يتم اكتشاف التمثال في شقة في عمارة الفراشة التي بناها «أحمد مجد» في مراكش، وهي الشقة التي يمتلكها صانع العطور العالمي المعروف.

إلا ما يزيد من استثنائية شخصية «الفرسيوي»، هو قدرته على استبطان وتأمل الفسيفساء الرومانية، والكشف عن الأبعاد الرمزية، لذلك فهو يُصَرِّفُ تلك الرموز في اتجاه الذات، ليصبح التاريخ الروماني لمدينة وليلي بحمولاته الرمزية والأسطورية ملكية خاصة له، لذلك سوف يجن جنونه عندما تُسرق الأكياس التي وضع فيها الفسيفساء من الفندق الذي كان يمتلكه. يمثل رسم الفسيفساء في الأصل، هيلاس صديق هرقل، في صراع مع حوريتين تمسك إحداهما بذقنه والأخرى بمعصمه، وفي وضع آخر تسقيه إحداهما من قدح مزخرف، بينما يضم الأخرى إلى صدره وينظر بغضب إلى نمر يتأهب للانقضاض على الحوريتين، فضلا مشهد الصياد المتسلل والطائر القتيل، والمحاكمة، ومشهد افتراس النمور الجائعة للصياد (الرواية ص 259). أما الكيس الذي يحتوي على قطع الفسيفساء، فيقول عنه «الفرسيوي»: «هذا الكيس يا ولدي مليء بالوجوه المكسورة، وجوه محاربين وأبطال وآلهة ونساء ووحوش. سيذهب بعد قليل ليضاف إلى الأكياس والصناديق المليئة هي الأخرى بوجوه وأجساد متشظية والمركونة في مخازن تلعب فيها الفئران والجنادب» (الرواية ص 254، 255).

لكن المثير للانتباه، هو عيش «الفرسيوي» في الأساطير كما يعيش في الواقع، وبالرغم من تعرض الرواية للتاريخ الروماني وامتداد الإمبراطورية الرومانية إلى أرض المغرب، فإن «الفرسيوي» يعيش الكثير من التماهي بين تفاصيل حياته اليومية وبين عيشه في الأساطير الرومانية، برموزها وشخصياتها وعوالمها، وهو الأمر الذي يجعل من اللحظة التاريخية لحظة لها مثوليتها في المعيش اليومي لهذه الشخصية الروائية.

تمتد حكاية «الفرسيوي» مع تمثال باخوس على نحو مثير للريبة والحيرة، إذ يتعرض التمثال للسرقة. يقول «الفرسيوي»: «هنا كان يقف باخوس حاملا على كتفه عناقيد عنب بلدي من كروم باب الرميلة، قبل أن يُسرق في ظروف غامضة، هناك من يعتقد أن رجلا مهما في السلطة أخذه لإرضاء عشيقته الإيطالية، وهناك من يعتقد أن مافيا الآثار هربته إلى بلد أجنبي، وهناك من يعتقد أنني سرقته شخصيا وبعته لثري ألماني، وألسنة السوء تقول إنه سكر في حانة الفرسيوي فضيع الطريق إلى قاعدته، أو هرب ضجرا من هذه الأرض المملة، أما أنا فأعترف

لكم، وأرجو ألا تخبروا الشرطة بذلك، أنني دفنته في باحة مسجد قروي في تلافيف هذا الجبل الممتد خلفكم، مساهمة مني في إرباك علماء الآثار في منتصف الألفية الثالثة، عندما يعثرون عليه سكرانا في بقايا عمارة إسلامية قديمة.» (الرواية ص 164)

وفي الصفحة 63 نقرأ: «في يوم السبت 9 ماي 1982 سرق تمثال باخوس من مدخل وليلي، حيث كان يقف منذ عقود بقامته الصغيرة، وسمرته الخفيفة، مراهقا في وضع واقف يتكئ على ساقه اليمنى، ويرجع بساقه اليسرى إلى الوراء...»

تمتد حكاية باخوس، وحكاية الفسيفساء، عبر هذا الفصل الممتد من الصفحة 163 إلى الصفحة 198، وإلى ما بعده كذلك، سواء من خلال حديث الذات الذي يبثه «الفرسيوي» أو من خلال السرد الذي يسرده ولده «يوسف»، والذي يتمحور حول قصة الفسيفساء التي قام «الفرسيوي» بسرقتها ثم إعادتها إلى الدولة المغربية.

لعل أعمق ما يمكن ما تتجه به الرواية نحو التاريخ، ليس هو كتابته كما هو، وإنما هو تذويته بالمعنى الذي يجعل منه حضورا فاعلا في ذوات وحاضر الشخصيات، يرمز بزخمه ومعانيه وتجلياته إلى تفردها وخصوصيتها ونظرتها إلى العالم، كما يرمز إلى انهياراتها التي تشكل المعاني والأبعاد ودرجات المعاناة، وذلك ما تستحضره الرواية، بولوجها إلى سحر الحكاية والمحكي في هذا المستوى من مستوياتها.

تجاور الكتابات والنصوص في الرواية

تقيم الرواية نوعا من التجاور والتحاور بين نصها الداخلي وبين نصوص خارجية، وحيث تحفل بالكثير من «المستويات التعبيرية»، و«أنواع الكتابة»، و«طرائق التعبير»، و«مستويات القص»، و«تجاور النصوص مع بعضها» في حوارية يمكن النظر إليها من التشكيل التناصي. في هذا المستوى من الكتابة، كما تنجزه الرواية، يتحاور جنس الرواية مع الأجناس الأدبية ومع الفنون الأخرى، مستفيدا من تعبيراتها وتلويناتها الجمالية، وهو ما أكسبها طابعا تشكيليا آخر، يقوم على طبقات من النصوص، هي التي تحقق للرواية خصوبتها وأبعادها الجمالية والدلالية. تحضر هذه النصوص كما نرى من خلال أربع مستويات:

- الأول: يتشكل من مظاهر المعمار الروماني، من أقواس وأعمدة، وفسيفساء، وتمثال باخوس، ومن السرد التاريخي لمرحلة حكم الرومان لبلاد المغرب. ولعل الرواية، وهي تكسر منطق المحكي الخاص بشخصياتها باستحضار منطق المحكي التاريخي تقيم نوعا من الخرق لمسارات المحكي عن طريق توتيره بهذه النقلات من مستوى الحكي المتعلق بحيوات الشخصيات ومعيشها إلى حيوات ومعيش آخر يتجلى أحداث التاريخ الروماني، وهي بذلك، تخلخل الأبنية السكونية للكتابة الروائية وتزودها بأبعاد دينامية.

- والثاني: ما تمثله تلك الحلقات التي ينشرها «يوسف» في إحدى الجرائد، تحت عنوان: «رسائل إلى حبيبتي»، والتي تقدم صوغا أدبيا تأمليا لأفكار عن الحب واليأس، أو بعبارة أخرى عن الحب الموجود والمفقود، وهي مقاطع تنتشر على جسد الرواية. وللنظر في وظيفتها النصية، لابد من اعتبارها جزء من وعي بطل الرواية وساردها، وهو سارد / مؤلف، ومن تمثله للقيم والتجارب والأفكار. يتحول «يوسف» من سارد، وبطل روائي، إلى كاتب في مجالات متعددة. يقول: «أنجزت إحدى أهم الدراسات الفنية عن النحت الروماني وكتبت «رسائل إلى حبيبتي» وهي عبارة عن تأملات في الحب واليأس، (...) وهي التأملات التي نشرتها على حلقات في الجريدة التي أشتغل بها قبل أن تصدر في كتاب اعتبره أحد النقاد أهم كتاب في الحب بعد «طوق الحمامة». ويقول أيضا: «كنت أكتب عمودا يوميا، وأنشر عملا أدبيا على حلقات وأنجز تحقيقات وروبرتاجات كل شهر، وأنشر مقالا نقديا فنيا كل أسبوع في مجلة متخصصة» (الرواية ص 13). بذلك، تواجه القراءة نصا داخل

النص، وكتابة داخل الكتابة، وكلاهما يرتبط بالتشكيل النصي للرواية.

- والثالث، هو ما يتمثل في حضور أشعار الشاعر هولدرلين، بدء من عتبة الرواية، وإلى ما ينتشر على جسدها من تلك الأشعار. الأمثلة على حضور هذه النصوص الشعرية في جسد الرواية كثيرة، ويمكن أن نمثل لها بما يوجد في الصفحات 173، 180، 195، 196، وغيرها، كومضات شعرية تكسر منطق السرد بمنطق الشعر، وهو ما ينتمي إلى تعبير أكثر خفاء وغموضا وغوصا في المعاني وتسترا بقناع بلاغة الصورة. في التنويع اللغوي الذي يجمع بين النثري كلغة للكتابة الروائية وبين الشعري باعتباره مرقى آخر من مراقي الكتابة ومستوى تعبيريا من مستوياتها التعبيرية والجمالية تمارس الرواية هذا الاستحضار لمقاطع من الديوان الشعري الذي كتبه الشاعر الألماني هانس رودر، وهو شخصية ورقية، باعتباره مرتبطا ب«ديوتيما» والدة «يوسف»، بينما تشير الهوامش الملحقة بتلك النصوص الشعرية إلى أنها تنتمي إلى الشاعر هولدرلين.

- والرابع، يتمثل في نصوص مبثوثة في ثنايا الرواية على لسان «يوسف»، لها طابع حكَميّ، كأنها عصارة لتجارب أو خطاب لنبي من أنبياء هذا العصر. نصوص شاردة كأنها الصوت المرتفع للبطل الروائي الذي من خلاله يفكر ويتأمل في الحياة والوجود، ويسهر على ربط اللحظات التي تعيشها الذات بالقيم، قصد استقطار عصارة للخبرات والتجارب، وتعلم الحكمة من تلك الخبرات والتجارب، ومن أمثلتها: «الخسارة ليست ما نفتقده، ولكن ما يتبقى في نفوسنا من شعور بالعجز عن فعل شيء لم نفعله، وقد قرأت لم أعد أعرف أين، أننا عندما نولد، تكون أمامنا احتمالات لانهائية لحيوات مختلفة، ولكن عندما نموت، لا يفضل من هذه الاحتمالات سوى الاحتمال الوحيد الذي تحقق منها. وعند ذلك فإننا لا نخسر الاحتمالات التي فقدناها إلى الأبد __ فهي لم تكن بين أيدينا في أي وقت من الأوقات. ولكن نخسر بطريقة تراجيدية تلك الإمكانية التي كانت لنا: أن نكون غير ما كناه.» (الرواية ص 21).

نتيجة

نستنتج من قراءتنا للرواية، أنها تمتاز بخاصية التشكيل السردي، الذي يقوم على التنويع في طرائق الكتابة، وتخصيب العالم الروائي بجملة من المكونات والمظاهر، وتعدد الشخصيات والفضاءات والعوالم، وهي كنص مفتوح، تشتغل على الدينامية والانفتاح، لتشكل معارضة لنموذج الرواية التقليدية، وحيث تقوم بتشظية الأحداث والتنقل عبر الأزمنة والأمكنة وعبر مستويات الكتابة وطبقات النص.

إنه ملمح روائي تجريبي تقوم عليه رواية «القوس والفراشة»، يلتقي مع نصوص روائية مغربية سعت إلى توسيع عوالم الكتابة وإلى التعامل مع الكتابة الروائية على أنها مغامرة أدبية شديدة التعقيد والغموض، تشهد على تعقيدات الواقع والتباس مظاهره وعلاماته وتعدد تجلياته، ضدا على ما يعتبره البعض، وضوحا هو المطلوب.

(*) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1. 2010.

الكاتب الذي يضيء الحياة من جهة احتضارها

(قراءة في رواية "امرأة النسيان" لمحمد برادة)

شعيب حليفي

ملف كاتب استثنائي

يوم السبت رابع عشر فبراير 2009 ، تأكدتُ بشكل رسمي بانعقاد لقاء ثقافي حول محمد برادة كاتبا ومثقفا ، وذلك بمدينة مرتيل- شمال المغرب ، فسعدتُ كما لو أنني سأشارك لأول مرة في لقاء نقدي.

عدتُ في المساء إلى البيت. صعدتُ إلى المكتب حيثُ أخرجتُ ملفا أخضر اللون كتب عليه اسم محمد برادة . ملف يعود إلى حوالي أكثر من عقدين ، يوجد في رف خاص بالكاتب ويتضمن جميع كتبه الروائية والنقدية وترجماته وحواراته وبعض المؤلفات الجماعية التي أشرف عليها أو شارك فيها .

فتحتُ ملف الكاتب وبدأت أتصفح الوثائق التي يضمها : نسخة مخطوطة من حوار مطول غير منشور ، لم يكتمل بعد ، كنا أجريناه – أنا والصديق عبد الفتاح الحجمري – مع محمد برادة قبل أزيد من عشر سنوات. قصة بعنوان الصيف المقبل منشورة بمجلة روز اليوسف سنة 1964. وصورة من دراسة نقدية بعنوان «محاولة نقدية لرواية هكذا خُلقت» منشورة بمجلة القصة والمسرح العدد1 /يناير 1964. نص بخط يد المؤلف بعنوان «بيروت التي لا تكف عن المجيء مؤرخ بلاهاي 1993/3/15. دراسة نقدية بخط الكاتب بعنوان «التعدد البنائي والتيماتي في رواية زينب /إعادة قراءة «مؤرخة بالرباط 1996/11/27، بالإضافة إلى أوراق وقصاصات من جرائد وطنية ، وورقات بخط يدي تتضمن ملاحظات حول روايات الكاتب في فترات زمنية مختلفة وهي متممة للملاحظات التي أدونها بقلم الرصاص وألوان أخرى بهامش الرواية .

ولأنني كنت مخيرا لإنجاز ورقة نقدية في ما أراه مناسبا لهذا اللقاء ، عدتُ إلى الرف وأخرجت رواية «امرأة النسيان «.ولم أفعل شيئا غير التصفح وتقليب الأوراق .

الملاحظات الأولى

في الأوراق التي عثرتُ عليها ضمن الملف الخاص بالكاتب ، جاءت الملاحظات التالية :

رواية «امرأة النسيان» الصادرة سنة 2001 بعد ثلاث روايات : لعبة النسيان ، الضوء الهارب ، مثل صيف لن يتكرر. تقع في 135 صفحة، وتنقسم إلى خمسة مقاطع مرقمة.

تسرد الرواية حكايتين أساسيتين ، الأولى حول شخصية (ف.ب)التي كانت محور الرواية الأولى للكاتب ، ثم تظهر فجأة باعتبارها شخصية حقيقية ، يتعرف عليها الراوي في لقاءين ، دارت بينهما خلاله

حوارات عميقة تضيف وتنسخ. وفي النهاية يتبين أنها شخصية فقدت حاضرها وبقيت مشدودة إلى الماضي وإلى الرواية.

الحكاية الثانية للراوي وعوالمه الضاجة بما هو تخييلي وبمشاهداته للتحولات التي طرأت على المحيط الإيديولوجي والسياسي الذي ينتمي إليه. وهذا الجانب مرتبط بالأفكار والحاضر والمستقبل.

* * *

في الغد، وهو يوم الأحد، عكفتُ اليوم كله على إعادة قراءة الرواية، وكانت المرة الرابعة بعد المرة الأولى في يناير 2002، والثانية في فبراير 2003 والثالثة في يونيو 2006، وفي يناير 2009 قرأت عددا من الصفحات كنتُ قد اشتغلت عليها في نص سردي.

في كل تلك القراءات السابقة، الثلاث، سطَّرتُ بقلم الرصاص على الفقرات التالية من الرواية والتي سأنقلها كما لو أنها نص واحد.

(لا يتسع وقتي للدخول في لعبة تصحيح أخطاء شخوص لا أزعم أنها تنتسب إلى ما عاشه الناس بالضرورة (ص7). كتبتَ تلك الرواية وحاولتَ أن تفهم ذاتك من خلال ما حدث للآخرين من حولك (ص11) (و) لم أكن استطيع أن أُثبت ذاتي إلا بنفي الموروث الذي شلَّ وجودي وحولني اسفنجة تمتص ما يلقى إليها من معلومات وأوامر وتعاليم (ص15). عندما يمشي الحلم، فجأة على قدمين تنتفي قيمة الكتابة. أليس كذلك ؟ (ص16) . يُخيل إلي أنني خُلقت من نسيان وإليه أعود. ليس النسيان. لعبة النسيان امرأة منها يُجبل المولود والمعدوم وعبرها يتجدد الجسد والذاكرة والنسوغ وكل ما يمت بصلة إلى الحياة (ص18) (و) قد يكون الموت هو مستقبلنا (ص 19).

(لم أعد أشعر بالغربة في أي مكان حللت به. هنا أو خارج الوطن سيان. كأن حالة شعورية واحدة تدثرني وتحضنني ضد مشاعر القلق والانتظار والخوف (ص 25). تمضي أيام، شهور أحيانا قبل أن نتفطن إلى الدوامة التي تبتلعنا وتجعلنا نتحمل المواصفات واللياقات بدلا من أن نعيش ما نظن انه جوهر الحياة ... (ص 28)(و) أنا شبه متأكد من أن ما أكتبه لن يشخص ما أتخيله. وكل ما تستطيعه كلماتي هو أن تقربني من ذلك الذي أريد أن أقوله وينفلت باستمرار لأنه لا يمتلك وجودا واضحا، مستقلا. هو دائما منحشر وسط أدغال من الصور والمشاعر والأفكار (ص43) أظن أننا نملك وسيلة لمنع التحولات المتصلة بسيرورة الحياة (ص 57) (و) تبقى الكتابة التي تعطينا، ربما وهم الانعتاق ولا متناهية التحقق. إلا أنني اكتشفتُ قدرتها متأخرة. وعندما حاولتُ كانت الدودة قد توغلت في الخلايا لتعطلها. (ص 60). ألن أكون مجرد ملوح بالمرايا في وجه السراب ؟ أشعر أن مثل هذه الحفرة تقوى الكلمات على ردمها. كأنما الكتابة **لا تكون** ممكنة إلا عندما نغض الطرف عن تلك الهوة الفاتحة فاها التي تذكرنا بأن الكلمات لا ترمم شيئا من الشروخ القائمة في كل ركن وداخل كل نفس (ص 76).

(أحسني كأنني أسير على شفا برزخ ينقلني من طمانينة الايمانات إلى هوة الشكوك والأسئلة (ص 99) (و) التخلي عن عالم مألوف لمد جسور مع هوة أو فضاء داخلهما يمكن أن نستعيد أنفسنا أو أن ننهي أيامنا في العزلة أو أن نلتقي بنقيضنا لنعقد الصلة به (ص 99 . أنا أحس أن أشياء تنتهي وأننا ننتهي معها (...) فيما يستمر العالم الذي يعرف دوما كيف يعثر على أوهام محفزة ولغة ملائمة لتنشيط الحركة وجعل آلات الضخ تستأنف الدوران (101)

لماذا لا نحقق في الدنيا ما نريد؟ (113) أنت مقتنع بأن الكتابة هي أيضا لا يمكن أن تنجو من العنف إذ بدونه يتلاشى المعنى ويغوص النص في رتابة السرد والتأمل (127)، وأجمل شيء تهبه لنا الكتابة هو الاحساس بوجود ما هو حر (132).

تعليق: أحسُ أن كل روائي هو ذلك التجلي الفصيح للانسان والمفكر، ومحمد برادة من خلال هذه الفقرات، ومن فقرات كثيرة في رواياته الأخرى

يقدم عصارة معرفته وتأملاته في الحياة بعمق فلسفي يقبض على الاجتماعي والثقافي بشكل كوميدي ومأساوي في آن.

يوم كامل في القراءة الرابعة

هذه المرة، قضيت يوما كاملا أقرأ الرواية مرة أخرى - وأنا أستمع إلى أغاني مغربية، بصوت خفيف، عن طريق المذياع - مدونا ملاحظات جديدة في صفحات معزولة، بالإضافة إلى قلم الرصاص الذي أؤشر به على بعض الكلمات والجمل والفقرات.

(كان صوت الحسين السلاوي من الشريط يصدح برنات قوية ومعبرة. ألتفتُ إليه أراه جالسا كما يجلس الفقهاء في وقارهم المورث، بصوته الناصع يغني للزمن الجميل. انتبهتُ إلى صمته فغيرتُ الموجة باحثا عن صوت آخر قادر على التسلسل إلى الروح.)

وأنا أقرأُ الرواية، اكتشفتُ أنني أنظرُ إليها برؤية مغايرة. مازال نفس الحماس، نفس الالتحام مع الراوي الذي أشعرُ به يصرخ من دواخلي. هل نخضع بدورنا للتطورأم أن النص هو طرس يغير من دلالاته باستمرار حتى يحيا على الدوام. أحس دنوًا شفافا من معاني جديدة. بل أحسكما أحس محمد برادة بخيالاته « أن أشياء تنتهي وأننا ننتهي معها (...) فيما يستمر العالم الذي يعرف دوما كيف يعثر على أوهام محفزة ولغة ملائمة لتنشيط الحركة وجعل آلات الضخ تستأنف الدوران».

أليس هو النص الذي أوحى لي بكتابة نصوص يوميات ، وفتح لي مساحة حرة للتعبير في نص لي بعنوان (معجم موسيقي) عن تحول فرقة ثورية إلى جوق وطني.

في الخامسة مساء كنت قد أتممت القراءة، ودونتُ الملاحظات:

السفر، الحوارات، التعليقات، التحول، التذكر: خمسة مفاتيح لقراءة امرأة النسيان المكتوبة بأحاسيس ومشاعر فوارة، كان الراوي خلالها حريصا على الحكي وبيديه مرآتين وساعتين وبوصلتين.

في الفصل الأول أخبار وتذكرات، ثم يرن الهاتف ليفتح الخط على حكاية موصولة برواية سابقة، تروي حكاية (ف.ب) رحلة بحثها عن السراب. فيما الفصل الثاني يفتتحه السارد بتأملاته قبل أن يرن الهاتف على صوت صديقه مصلح، وهو شاشة كبرى لسرد انتقاداته لتجربة سياسية دخلت « مرحلة جديدة »؛ ويواصل الفصل الثالث الحكي عن زيارة الراوي الثانية ل(ف.ب) والتي تحكي له عن زوجها جليل ، وعن الضاوية وحليمة. بينما يتذكرالراوي معها تجارب في الكتابة والحب، ومحاولته تدوين حكاية بن عريش. وعلاقاته مع صوفيا وجوزيت؛ الفصل الرابع يجرب الروائي الحلم لتصوير ساخر للتجمع البابلي الفريد، وهو مؤتمر حزبي ينقل بعض فصول حواراته ؛ويستجمع الراوي فتوة مشاعره بلغات تصيب أهدافها، في الفصل الخامس، حيث يفتتح الحكي بالسفر من الرباط إلى الدار البيضاء في زيارة ثالثة ل (ف.ب) . سفر تولد من داخله رحلات إلى لقاءات مع رجال الأعمال، ثم تذكر سفرا سابقا إلى موسكو رفقة (ميشا) المترجم ،قبل أن يعود إلى زحم أحداث عنيفة تنهي حيوات حاورت روح الراوي: مقتل الضاوية وموت (ف.ب) مما جعله يستحضر حكاية صديقه عبد الموجود وزوجته الحمقاء، وصولا إلى خاتمة الراوية بحوارات متخيلة مع (ف.ب) التي شغلته حية كما هي ميتة.

(حينما كنتُ قد أشرفتُ على الانتهاء من قراءة الرواية، وضعتُ شريطا لأغنية شعبية في اللحظة التي بلغتُ فيها الفقرة التالية من الصفحة ما قبل الأخيرة:

«انقطع الصوت وتبددت الملامح، والعينان المغمضتان لم تعودا تريان على الشاشة الداخلية سوى خطوط ونقط مبعثرة.

هل أُسمي ف..ب الآن، مسافة الموت التي لا تُنهي الحيوات وإنما تُشير إلى احتمال الاستمرار في شكل آخر؟» (ص133).

توقفتُ عن القراءة . شعرت بقشعريرة في كل جسمي ورأسي أيضا، المُغنية تُغير من صوتها الذي يخترق روحي وهي تقول:

« مَال اخْبيبي مَالو عْليَّ
مْوالين الخَيل كَاغْ ما يْشيبُو
وإلاَ شَابُو.. مَا بْقاتْ نيًا
دُرْجِي قُدَّامي يَا رْبيعْ قلبي
دُرْجِي قُدَّامي تْفاجِي هْوالي».)

* * *

عدتُ مساء يوم الاثنين إلى قراءة كل الملاحظات التي دونتُها بالأمس، حول الرواية، فبدا لي بأني لم أقبض ،بعدُ ،على جوهر شيء ينفلتُ مني باستمرار.دلالات هي لعبة يراوغ بها السارد ويجيد إخفاءها.. فقررت قراءة قصة «الصيف المقبل» روز ليوسف 1964، والتي لم ينشرها محمد برادة ضمن قصصه، حكاية تدور أحداثها في سنة 1954 عن شخصية المعلم محمد الحمداوي وهو بدوي يعمل بالرباط، مرتبط بالأرض والحياة، يسأله أحد التلاميذ عن رأيه في الحياة وهل هي جميلة . كما تسأله أمه باستمرار عن رغبتها في رؤيته متزوجا ، ولكنه دائم التأجيل ،من صيف لآخر، إلى أن تعرض للاعتقال وخرج.

النهاية تجيء بعد حلم رآه سيجعله منشغلا بشيء آخر غير الزواج ،«شيء يُغير من رتابة الأصياف المقبلة.. بشيء يعطينا صيفا جديدا..».

هذه الجملة الأخيرة، ستفسر لي أشياء كثيرة عن حلم الراوي الحاضر في كل النصوص .ففي رواية امرأة النسيان يقول:

« يجوز أو لا يجوز، سيان عندي، أنا عشت وقائع وأحداثا منذ 1963، ولم أكتب عنها لأن منطق « لا يجوز القول بأن..» كان يُلجمنا .غير أن الأيام تؤكد أن ذيول ذلك المسكوت عنه ما تزال تعوق المحاسبة وتصفية الأخطاء القاتلة « (ص 43).

قصة (الصيف المقبل) كُتبت في هذه السنة (1963) بإحساس المثقف العضوي الذي يضحي بالمجتمع الصغير من أجل المجتمع الكبير.

عدتُ إلى المجموعة القصصية (ودادية الهمس واللمس) الصادرة سنة 2004 والمتكونة من عدة قصص، فقرأتها على مرحلتين، خمس قصص كُتبت قبل 2001، سنة صدور رواية (امرأة النسيان)، وتنتهي بقصة ودادية الهمس واللمس، وخمس قصص أخرى كُتبت ما بين 2001 و2003 وفي القسمين وشائج كثيرة مع متخيل الرواية.

في الصباح الباكر من يوم الثلاثاء قرأتُ ثلاث قصص، ودادية الهمس واللمس 1992، حالة سفر 2001، الكاتب والمأمور 2003.

صباح يوم الخميس، عكفتُ على التفكير والبحث في العلاقة بين قصة الصيف المقبل والمجموعة القصصية (ودادية الهمس واللمس) وبين الرواية، وكنت أحس بشيء، لم يكتمل في ذهني، ولم أستطيع القبض عليه بوضوح ،لأنه بكل تأكيد سيقودني إلى» تأويل ثوري».

* * *

في القراءة الأخيرة للرواية، كنتُ وضعتُ علامة مميزة على الفقرات المرتبطة بالفن ، والتي جردتها كالتالي:

بالنسبة للمسرح، فإن الراوي يفتتح الرواية بأوبرا سلومي لاوسكار وايلد حول الثأر (ص5) صرخة أحد الصديقين في مسرحية نتالي ساروت (من أجل نعم، من أجل لا) ص 58. وفي التشكيل يصف جدران الغرفة المكسوة بمستنسخات لوحات غوغان موني، ما تيس، بيكاسو، ومستنسخ كبير للوحة «صديقتان» لجوستاف كلمنت(9-8). أما الموسيقى، فإنه يستحضر أنغام كونسيرتو كولن بعزف كيط جازيت (ص103)، وسمفونيات تشايكوفسكي ورحمانينوف (ص118) وصوت نجاة اعتابو (ص120) وسونيتات موزارت على البيانو (ص120). ومن السينما يذكر فيلم «الأبدية ويوم» للمخرج اليوناني تيو انجيليوبوليس(ص113)، وفيلم «جناحا اليمامة» المقتبس عن رواية هنري جيمس(ص124).

ويستدعي بالنسبة للرواية الياس كانيتي (ص66) وزرقة السماء لجورج بتاي(ص77) والحرب والسلام لدوستويفسكي(ص118). كما سيتحدث

عن أصداء لقصائد بوشكين ومايا كوفسكي وايسنين (ص118).

* * *

كيف يمكن لهذا الزخم الفني الراقي والمعبر أن يكون سبيلا لتأويل خارج التأثيث الجمالي للنص أو التشكيل المشبع لشخصيات الرواية وأوعائها ؟.

اعتقدتُ للحظة بأنه علي معايشة كل هذه النصوص الفنية بالاستماع إليها ومشاهدتها ، فلا شيء يبقى متروكا للصدفة ! .لكنه أمر صعب في هذه المرحلة ،لذلك قررت إنهاء القراءة بناء على المعطيات المتحصلة، لكون الرواية «هاوية الذاكرة والتذكر» وفخ القاريء الفطن .ومحمد برادة واحد من ورثة الكلام النبيل يجيد التقليب والفرك برشاقة مذهلة تضلل التأويل بطوفان منساب في حنايا الروح والوجدان ، وفي خلق طروس من صلصال التخييل تتحول الى شاشات تتعاقب عليها مشاهد مقطرة من الذهول والبداهة ، ومن الجزئيات المرئية واللامرئية .

رواية «امرأة النسيان» «هي»:

أولا : نص لتمجيد الفن وانتشال الحياة من الرتابات الفاسدة ومن الانحرافات الرخيصة .

ثانيا :نص مستدرك ينفتح على نص سابق، يلتقط منه نطفة وخميرة ليستدرك بها بياضات في حياة رواية «لعبة النسيان»، وإشباع لحظة منفلتة وضاجة في حياة (ف.ب).

ثالثا : يستحضر الراوي في بداية الرواية حوارا قاسيا على لسان سالومي وهي تخاطب رأس يوحنا ، ثم يعلق على ذلك قائلا : «ذهني سارح مع سالومي بأطيافها المتعددة وهي تنتقل من نغمة التشفي أمام الرأس المقطوع إلى لوعة الأسى ذات القرار الشجي .ما من حدود بين الحالتين» (ص5).

في الصفحات الأخيرة من الرواية، جاء على لسان (ف.ب)، وهو يستحضرها في حوار متدثر بطقوس مستسلمة للحلم والتخييل، قالت تخاطبه : «أنت مقتنع بأن الكتابة هي أيضا لا يمكن أن تنجو من العنف إذ بدونه يتلاشى المعنى ويغوص النص في رتابة السرد والتأمل .لكنني لا أرى أن عنف النص بهذه الطريقة المختزلة التي لجأت اليها، سيوازي عنف الواقع» (ص127).

إن رواية «امرأة النسيان» نص ثأري بالمعنى الجمالي للثأر، ثأر من حلم ضاع، ومن تذكر لا يستقيم أو نسيان يبحث عن نهر لا نهاية له .

مرايا النسيان

بعد حوالي أسبوعين من إلقائي للخلاصات أعلاه في ندوة وطنية حول «الإبداع الروائي عند محمد برادة» بمدينة مرتيل شمال المغرب، كان لي موعد مع طلبة الاجازة /مسلك الدراسات العربية بجامعة الحسن الاول بمدينة سطات ، ضمن فصل دراسي من عشرين طالبا وطالبة في الدورة الربيعية حول تحليل النص الروائي ، ولأنني كنتُ في الفصل السابق وخلال الدورة الخريفية قد درّستُهم قضايا الرواية العربية من خلال المؤلفات النقدية لمحمد برادة ، فسيكون أمرا طريفا تدريسهم في هذا الفصل روايته «امرأة النسيان» خلال عشر محاضرات ضمن ما مجموعه أربع وعشرون ساعة.

اخترتُ منذ أول حصة تقسيم الطلبة إلى ست مجموعات ، خمس منهم موزعة على خمسة فصول ، فيما المجموعة السادسة ستدرس الرواية كاملة، أما طريقة تنفيذ العمل، ففي كل حصة أقدمُ تمهيدا قصيرا، تعقُبه عروض نقدية للطلبة ثم مناقشة عامة تختتم بتقديم ملاحظاتي وقراءتي.

وقد اتفقنا منذ البداية على الاجتهاد في القراءة، ففي كل فصل نقرأه لوحده من جهة، ثم في علاقته بالرواية .

في الحصة الأولى الخاصة بالفصل الأول وأثناء النقاش توصلنا إلى أنه جزء يتكون من ثلاثة مشاهد، مشهد الانطلاق وفيه يخبرنا الراوي بمعلومات عامة ، ثم مشهد وسيط تمثله المكالمة الهاتفية ومنه يجري العبور إلى المشهد الأساسي وقد تحقق خلاله اللقاء بين صوتين ، بين الراوي ومؤلف رواية «لعبة النسيان

« وبين إحدى الشخصيات : (ف.ب).وبدا لي ضمن تأويل جذري، بعد معاودة قراءة تفاصيل الحوار بين الراوي وف.ب، جملة جملة، بأن هذا الفصل هو جواب عن أسئلة مطمورة في نفس الرواي، أسئلة1963.

هذا الفصل أيضا هو تعلة لقول شيء آخر في الرواية.. أليس ممكنا المجازفة بالقول بأن شخصية (ف.ب) التي كتبها تخييلا في رواية سابقة مشهود بصدورها تحت عنوان «لعبة النسيان»، ثم عاد الراوي لبعثها في تخييل جديد، هي مجرد مرآة مضاعفة لصوت الكاتب،يبرز عبرها شعورا وحالة، ويمكن للقولتين الممهدتين لهذا الفصل إيضاح بعض معالم انبناء المتخيل ، بحيث يدرج القولة الأولى موقَّعة بالحروف الأولى من اسم المؤلف : «أليس من حقنا أن نفعل شيئا لاستدامة نجمة آيلة للأفول ؟م.ب.

أما القولة الثانية فهي لروني شار : « أنتَ متعجل لأن تكتب كما لو كنتَ متخلفا عن ايقاع الحياة .إذا كان الأمر كذلك ،استعرض مصادرك.عجل،عجل بأن تنقل للآخرين نصيبك من العجيب والعصيان والإحسان» .

في هاتين القولتين جسر للدلالات الخفية في الرواية ،فهناك صراع مع الحياة والرؤى التي تصوغ المستقبل، وما ترتب من فشل وأفول جرّاء المسوخ التي تسربت إلى النفوس.

* * *

ايمايل إلى محمد برادة : النص الأخير الذي كتبتُه وشاركتُ به حول «امرأة النسيان» ما زال يغريني بالبحث، وذلك من خلال اشتغالي عليه مع طلبة الإجازة في هذا الفصل وبطريقة دراسة فصل بفصل وبشكل جماعي، ولا أعرف هل التأويلات التي تتيحها هذه القراءة هي خارج السياق الثقافي للرواية أم هي ملامسة إضافية؟ الأحد 29 مارس 2009.

جواب م.ب :أظن أن كل قراءة تحمل إضافة، خاصة عندما تكتمل وتغدو موضع نظر وتتبلور تأويلاتها؟

* * *

يشتغل الفصل الثاني على حرية كاملة للرواي في الابداع والانتقاد عبر استثمار تقنيات مختلفة ، يحكمها التذكروالتأمل في المقطعين الاساسيين في هذا الفصل .الاول ابتداءا من وصول الراوي إلى مدينة الرباط في خريف 1998 مصورا ما طبع المدينة من تغيير من جهة ، ثم ما طبع نفسيته التي أصبحت متعودة على الغربة في كل مكان وتبدد شعوره بالانتظار!.

الثاني تجري أحداثه منذ رنة الهاتف ثم اللقاء مع سي مصلح إلى نهاية الفصل والحضور إلى حفلة العشاء .

إنه فصل كامل للسخرية والتعرية ونقد التحولات المريبة .

* * *

كنتُ أؤجل باستمرارا الاستماع إلى أغاني الراب المغربي، لكن المصادفة في صبيحة جلوسي لتحرير هذا الجزء الأخير من الدراسة جعلني أستمع إلى الضون بيغ (توفيق حازم) في أغاني تتضمن فنية عالية وجديدة بكلمات جرئية وقاسية تستكمل ما أسست له فرقة ناس الغيوان ، لما كان ضمنها بوجميع والعربي باطما وعبد الرحمن باكو وقبل أن تتحول منذ أزيد من عقد إلى فرقة تنتج غناء أشبه بالتَّهَرْنِينْ .

* * *

يكتسح الحكي الفصل الثالث، بامتياز ،عبر رصد اللاإنسجام ووصف الشلل الداخلي والعناصر الداخلية والخارجية التي تنخر الأحلام.

يروي هذا الفصل زيارة الراوي الثانية إلى الدار البيضاءعند (ف.ب)، ثم تطلع حكايات عن الضاوية وبن عريش وغيرهما ، حكي عن الآخر وبوح عن الأنا.

ويختار الراوي صيغة الحلم في الفصل الرابع مع هيمنة لافتة لتيمة الموت ضمن حالتين متراكبتين

من وعي الراوي ولاوعي النص، والمتضمن لاحتمالات التأويل غير المفصول عن ملامح الاختلال والصدمة المولدة لنقد موجه للسلوكات والمواقف.

«أُحسُني كأنني أسير على شفا برزخ ينقلني من طمأنينة الايمانات إلى هوة الشكوك والاسئلة التي تسعى إلى إعادة ترتيب فوضى الذات المتمردة» (ص99).

فصل مليء بالحدوس والاحاسيس القريبة من قوة نبوءات الكاتب وهو يستشعر، خلف (ف.ب)انه يتلاشى إلى جوار أحلام تنتهي ، وأن العالم الذي يملؤه رفاقه يستمر ، «لأنه» يعرف دوما كيف يعثر على أوهام محفزة» (ص101).

وتعود تيمة التذكر للحفر في النسيان بالكلمات والحكايات وترسم مسارا مفتوحا في الفصل الخامس والأخير تعبيرا عن مقتل الواقع المحلوم به وموت الخيال الجميل .

التحرر من الأوهام

في شهر ماي، ونحن نواصل اسبوعيا مناقشاتنا حول فصول الرواية ، صرتُ متلفتا اكثر إلى أغاني ناس الغيوان الأولى ، وكذلك الضون بيغ والشيخ الكروابي ..وقد أحسستُ بطمأنينة ورغبة في المزيد من البحث في رواية «امرأة النسيان».

في الاسبوع الثالث من نفس الشهر ، كانت كل معالم فصل الصيف حاضرة بيننا ، في تزامن مع الحصة الاخيرة المخصصة للإختبار النهائي ، حيث جاء السؤال كالتالي :

«يتوخى محمد برادة في نصه الروائي (امرأة النسيان) كتابة الذاكرة من خلال حرصه على التحرر من أوهام التاريخ وخدائعه .حلل وناقش .

وقد جاءت الأجوبة باحثة عن التخييل في تقاطعاته الجمالية والايديولوجية، مع التوقف عند المفاصل والحركات الكبرى والصغرى للرواية ، ودور اللغة في إلباس النص خصوصية جذابة .

رواية "القوس والفراشة" لمحمد الأشعري

الشعر لترويض الخراب

عبد الكريم جويطي

تفصح رواية القوس والفراشة لمحمد الأشعري بسرعة، ومن أسطرها الأولى، عن نبر كتابتها الكثيف والحاسم واللاذع . نثر يغزل برشاقة، كرقص على أطراف الأصابع، الوقت والأحلام والخرائب والمصائر.. ويجرب في هذا الفضاء الفسيح المسمى رواية فكرة أن يبقى المرء حيا بعد كارثة عظيمة، يمشي في الأسواق ويكلم الناس، يجرب تحويل الضياع المطلق وافتقاد المعنى في كل ما يحيط به إلى لغة حارقة، ويجلو ما يرى مذهبا في القشور، ومع الحك يتبدى صدئا وخاويا. ويجرب خصوصا ، وسأستعير هذا من الرواية نفسها، أن يضع «جمل الواقع» بغموضه وتعدده المدوخ والتباساته وظلاله وطبقاته المترسبة « في قارورة» حكي شاعري ومضيء. تبدأ الرواية بيوسف الفريسيوي وهو يقرأ رسالة من سطر واحد تبشره بشهادة ابنه الوحيد ياسين في أفغانستان، ففقد على إثر الصدمة، حاسة الشم وفقد معها كل إحساس بالأشياء المحيطة به. غير أنه وهو يفقد ذلك، وبشكل محزن، تفتقت بداخله، كآلية تعويض، حاجة عارمة للذاكرة ليرمم بها علاقته الهشة بالآخرين وبالأشياء المحيطة به، سيقبل على العالم بشراهة إقبالا يفتك به التجريد، وسنتابع حياة يوسف وهي تتواصل متحققة في الذاكرة وفي اللغة أكثر مما هي متحققة في العلائق الصلبة والحميمية مع الآخرين يقول: « لا أحد يملك شيئا لأحد ، وكل شخص في هذا العالم لا يواجه مصيره إلا وحيدا ومعزولا..» ص14. يخسر يوسف الفريسيوي حاسة ومعها يخسر زمنه الخاص، ويربح حقه في أن يعيش، وبإفراط أحيانا، زمن الآخرين وزمن العلاقة معهم. فتراه غريب العلل يطفح بالمرارة والخيبة، لم يعد ينتظر معجزة من الحياة، رجل لم يتبق فيه حماس لأية قضية، ينظر بحياد إلى كل ما ينهار من حوله، ويتأمل وضعا عاما صار آلة فتاكة تعمل ليل نهار، وبلا كلل، لإنتاج الألم واليأس والفراغ. لقد انتهى إلى التنازل عن كل شيء، وإلى اجترار انكسار ذاته وما يشبه القطيعة بينها وبين العالم من حولها، تجلده آناء النهار وأطراف الليل، وكصفعات ظالمة، مقتل ابنه ياسين وانتحار أمه ديوتيما، وشكه في أن والده الفريسيوي هو من قتلها وانهيار علاقته مع زوجته بهية، وعدم قدرته على ترويض حبه المبهم والمرتبك لليلى، وارتباطه الملتبس بفاطمة، ومحنة صديقه ابراهيم الخياطي مع ابني خليله المهدي وعصام، وخصوصا عصام الذي اختفى في ظروف غامضة، واتهم الخياطي بقتله، ولا نفك لغز هذا الاختفاء إلا في آخر الرواية.

مثلما كان الفريسيوي الأعمى ينصت لخرائب وليلى ويطارد قطيعا أسطوريا قد من الأبدية : هرقل، باخوس، أورفي، هيلاس، فينوس، ميدوز، وجوبا، وآريان.. ويخوض معارك ضارية لأتفه الأسباب،

ويزرع من حوله الغموض والحقد والإعجاب، فإن الابن ينصت لخرابه الخاص. يطارد قطيعا من الحكايات العابرة، ومن « الحالات التي لم يكن له فيها يد أبدا» (ص301). ومثلما كان الفريسيوي، وببصيرة عبقرية يتمكن، وباللمس وحده، من تمييز الفسيفساء الرومانية عن الفسيفساء المصنوعة حديثا، ويملك القدرة الرهيبة على تركيب أسطورته الشخصية، هو القادم من الريف إلى زرهون عبر ألمانيا، في مهابة وجلال التراجيديات القديمة، إذ لم يعد يعنيه في آخر أيامه من الصراع على الحاضر مع العبقري، وهو رجل سلطة جشع، إلا ما يحفظ للماضي قدسيته، فقد قرر في بهرجة مضحكة إعادة الفسيفساء الرومانية إلى وليلي الغافية تحت التراب والنسيان. وكأنه يردد ما قاله الحكيم الهندي في تيرانوسترا لكارلوس فوينتس: « الأفكار لا تتحقق أبدا كلية. يحدث لها هي أيضا أن تنكفئ على نفسها، أن تدخل في بيات شتوي مثل بعض الحيوانات منتظرة الوقت الملائم لظهورها ». إن فعل الأب ذلك، فإن الابن يركب فسيفساء من نوع آخر لا طين ولا ألوان فيها، بل موت ودموع ويأس وفراغ وأحاسيس تنفطر كحبات عقد، يتقرى مواطن الوجع في الذوات وانكساراتها والأمكنة وانهياراتها والأزمنة وتناسلها. حتى أن ما يحكيه لنا يوسف سيستلهم منطقه الخاص وشعريته من فن تركيب الفسيفساء نفسها، ذلك الفن الذي يعنى ببناء صورة كبيرة من خلال عناصر صغيرة جدا، تلك العلاقة بين عمل مكرولوجي، وبعد كلي للعمل، والذي يقول لنا بأنه ليس بإمكاننا الوصول إلى محتوى الحقيقة، إن كانت هناك حقيقة، بدون العناية القصوى بالتفاصيل الصغيرة.

صوت المقوض والمخرب

يقبل يوسف على التقاط هذه التفاصيل بحماس من يعاني فصاما ذهانيا (سكيزوفرنيا) يؤدي به إلى اضطراب في السلوك (النقمة والمصالحة مع الوالد الفرسيوي مثلا)، والهلوسة الشمية والبصرية وتخيل أشياء تحدث، واختلاط الحقيقة والخيال والأحلام في مجرى حياته اليومية وسماع أصوات لا وجود لها كالحوارات التي تدور بين يوسف وابنه ياسين الميت، غيرأن فصام يوسف ليس مرضيا بالمعنى الكلينيكي للكلمة. إنه مريض مرض المرتاب، مرض المقوض والمخرب الذي يرى الأورام الخبيثة في ما يقدم على أنه صحة ريانة، يرى التكرار المميت في ما يحتفى بجدته. إنه ينتحي جانبا، ويتأمل، بيأس، الموكب الكبير، السعيد والراقص المار أمامه الذي يحتفي بالمنجزات الكبرى والأوراش المفتوحة والتجهيزات العملاقة، والمدن الجديدة، وأناشيد التنمية المستدامة، والرواج، والثروات الهائلة التي صارت تشكل بيسر، ومواعظ حكماء الوقت أبطال المصالحات التاريخية... ويرى وراء كل ذلك تلك «الكيمياء الغامضة التي تجعل أشياء متناقضة تخرج من نفس النبعس (ص 207) فإلى جانب المنتشين بما حققوه،وراكموه، وغنموه في اختلاطات الوقت هناك أيضا ذاك « الذي يأكل معنا ويشرب ويضحك ويرانا أشلاء متطايرة ويحذق في وجوهنا» (ص 229). أي أن هناك مشاعر يائسة تزهر في الظلال وستأكل كأعشاب ضارة كل ما حيط بها. هناك عطب عميق ونافذ يسري في أوصالنا. والمخرب والمرتاب، على ما علمنا فالتر بنيامين،هو ذاك الذي لايرى الدوام في أي شيء. وبسبب هذا فهو يرى طرقا في كل شيء، هناك حيث يرتطم الآخرون بجدران وجبال يرى هو أيضا طرقا. صوت يوسف، وهو يحكي ويحلل ويسخر ويضحك ويراجع هو صوت المتوحد الذي لم تنجح الجماعة في استعادته ولا تغييبه أو تحطيمه. إنه صوت هذا الذي يمشي في ليلنا ونسمع خطواته ترتطم بالإسفلت ونكرهه نحن النائمون، ونحن نتساءل إلى أين يذهب هذا؟ إنه صوت يهزنا ويعنفنا ويقول لنا بأن المجتمعات لا تموت بالاختلاف والصراع وإنما بالتواطؤ والثبات والتوقف وعدم الجريان . إنه صوت امتلك شجاعة النزول إلى كل الخرائب المحيطة بنا لإنقاذ الشعر وامتلك شجاعة المجازفة باحتراق أصابعه وهو يجوس هذا النثر الهائل من القضايا التي أفرزتها حياتنا اليومية (الصعود المظفر لتيار وطني يعنى

أساسا بمن وطأ من ومن قفز على من،عبدة الشيطان، فضائح إمبراطوريات العقار، الشباب المتعجل للصعود للجنة..) قضايا ملقاة في الطرق لاكتها وجففتها بل قتلتها الصحافة والمنظرون الجدد الذين صيروا الجهل فضيلة وطنية. إن النزول إلى كل هذا ومحاولة تفهمه واستخراج لؤلؤ الرومانيسك من حثاثه وخردته مخاطرة خاضتها رواية «القوس والفراشة» بنجاح باهر، إنها تقول لنا بأن مصائرنا الأشد حلكة تصنع في هذا اليومي المبتذل والمضجر الذي يربكنا ويمر من أمامنا ويتواطأ الجميع بالثرثرة أحيانا على جعله سؤالا منسيا في حياتنا. « يحيا إلى الأبد من يحيا في الحاضر» يقول فتجنشتين.

سرماغو وكبريرا أنفونتي

حين تدخل الحياة إلى الكتب فإنها تتحول للتو إلى أدب. يقول يوسف الفريسيوي الواقعة ليست بالبساطة التي نتوقعها » (ص259) فالرواية لا تحيل على الواقع الاجتماعي والتاريخي التي تولد فيه وإنما أيضا تستجيب لقوانين الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، والوشائج التي تربط كل رواية حقيقية بالأعمال التي سبقتها أقوى من وشائجها مع « الواقع» منذ سرفانتيس تنبني الروايات الجديرة بجنسها عبر تحويل فضاء الرواية إلى محفل متخيل تتلاقى فيه عدة شخصيات أدبية غريبة عن بعضها البعض. تأتي هذه الشخصيات حاملة ذواتها وسياقاتها ودلالاتها لتخصب بعضها البعض ولتتلاقح وتبني محطة جديدة للمعنى قبل أن يستأنف طريقه الطويلة. بهذا المعنى نفهم في الرواية حضور خوسي سرماغو هذا الذي رأى بأن الحياة كارثة مخزية وأن الناس سيئون بطبعهم، والفرق يكمن في الطريقة التي يكونون بها. والذي دعى في إحدى رواياته إلى أن يحب الفرد نفسه أولا، فلن يقترب أحد من الله إن لم يقترب أولا من جسده. والذي دافع في كل ما كتب عن مجد الكلمات البسيطة لأنها غير قادرة على خداعنا.

تنتدب الجريدة يوسف الفريسوي ليجري حوارا مع سرماغو الذي يقوم بزيارة (متخلية) للمغرب. وفي انتظاره سيلتقي بليلى التي سيكتشف ، تذكرا أو استيهاما، بأنه سبق أن تعرف إليها وسيقومان معا بمرافقة سرماغو لزيارة خرائب وليلي.

يحضر سرماغو صامتا، فهو ليس في حاجة للكلام، يجيب بهمهمات، ويصد، بلا مبالاة مرحة، كل محاولة لجره للحديث عن رواياته وخصوصا» الإنجيل بحسب المسيح». يحضر صامتا كالإله لأن رواياته تتحدث، وببلاغة، عوضا عنه، مثلما يتحدث العالم بأشيائه وكائناته عن الإله. إن استحضار سرماغو ليس شكليا ولا هو مجرد تحية لمخيلة فريدة ولكتابة تمكنت وبشجاعة من إعمال نقد جذري لأسس الغرب ومسبقاته، وأساطيره، وجرائمه بل له علاقة عميقة ببنية الرواية ورسالتها. فرواية « الإنجيل بحسب المسيح» ليست فحسب رواية حول الخطيئة، ومسؤولية الرب عن كل الدماء التي تجرى في الأرض بما فيها دم ابنه يسوع المسيح ، وحول الشيطان باعتباره نبيا مضادا في لعبة مرايا يحتاجها الرب لزرع الالتباس والغواية والإثم في دنياه، وكيف أن الأديان مثلها في ذلك مثل الثورات تأكل أبناءها بلا رحمة. بل هي وبالأساس رواية تمجد أخلاق الرواية في أكمل صورها : مزج التاريخ بالأسطورة بالمتخيل، تحطيم ما يقدسه الناس بالشك والسخرية، الانتصار للحياة في بساطتها ولامعناها وحلاوتها وقساوتها وحتى في فوضاها، فحص وتجريب احتمالات جديدة للمعنى بعيدا عن مساربه المعبدة، تحرير طاقة الخيال واللعب، تحطيم التراتبيات والسلط الوهمية و« الحقائق» التي صيرت كذلك بقوة الحديد والنار، إلغاء الحدود بين الواقع والأحلام والكوابيس والاستيهامات. فالخدمة المثلى التي تقدمها الرواية الحقيقية لمجتمعها وللوسط الثقافي الذي تظهر فيه هي أنها تهبهما لغة جديدة وخيالا جديدا ورهانات جديدة. تنتمي رواية «القوس والفراشة»، بكل جدارة، لهذا الأفق من الممارسة الروائية، فمنذ فقراتها الأولى نكتشف أننا إزاء سرد غير خطي، سرد مفتوح على كل الاحتمالات

والاتجاهات والأمكنة والأزمنة، سرد حر سيمزج مواد حكائية مختلفة ويأخذ على عاتقه، مثله في هذا مثل بطل الرواية أن « يتدرب على الحياة في تجلياتها البسيطة، دون خضوع للمرارات المتوفرة بكثرة في الأجواء العامة » (ص202)، ولو أن المرارات، وبما أنها تحمل لمسة التاريخ الذي لا فكاك منه، تنجح في التسلل إلى أشياء الحياة البسيطة وتعديها ببعض حزنها، الحياة تقول لنا رواية «القوس والفراشة» متاهة حقيقية، وسؤال، وحقل احتمالات لا نهائية. لذا، فهي لا تبني وقائعا مثلما يفعل المؤرخ بل تحرر إمكانيات. وهي أيضا رواية حول الخطيئة الدنيوية التي نقترفها جميعا، ولا إثم وراءها غير إثم الوجود نفسه. خطايا «القوس والفراشة» مفرغة تماما من حمولتها اللاهوتية إنها خطايا الحياة نفسها «خطايانا جميعا، حين نحب، ونقسو، ونيأس، ونضيع، ونبتلى، ونمل، ونصدم.. خطايا العاجز عجزا مريحا «لأنه يخلصك من الإحساس بالذنب، ويجعلك دائما في مقام الضحية».يغتال الراوي ببراعة وتصميم كل نزوع للخطابة وإعطاء الدروس للآخرين؛ مهنة النبوة لا تليق بمن يرتاح في وضع العاجز.

في فصل «كتاب المراثي» وعلى إثر رسالة مكتوبة عبر الهاتف المحمول من فاطمة تخبر فيها يوسف بأنها سافرت مع عشيقها إلى هافانا يحلم يوسف بنفسه وهو في ليل هافانا يرتاد بعض علبها الليلية، ويخالط أبطال رواية «ثلاثة نمور حزانى» لكبريرا أنفونتي أرسينيو كوي وسلفستر وأستريلا. للوهلة الأولى يتبدى لنا ليل هافانا الجنوني الباذخ الناضج شربا ورقصا وأحلاما وتهتكا بديلا مأمولا لليل الرباط القروي البئيس. غير أن رهان «القوس والفراشة» في الإحالة على رواية انفونتي العظيمة أبعد من مقارنة ليلين متناقضين . إنها احتفاء بنص عميق التهم كل أصوات عصره واستوى على شبكة من الإحالات المتشبعة على النصوص الأدبية والأفلام وبرامج الراديو والتلفزة ومقالات الصحف وكل وسائل الاتصال الحديثة وكذا النكت الشعبية واللعب بالكلمات والأحلام والمحاكاة الساخرة لأبرز كتاب كوبا (فصل موت تروتسكي محكيا من طرف كتاب كوبيين سنوات ما بعد-أو ما قبل) مما أهل الرواية لتكون «محفلا للأصوات» ورغم أن رواية «ثلاثة نمور حزانى» قد حظيت لدى صدورها باحتفاء النقاد، فإن بعضهم لم يكن يخفي امتعاضه من طولها غير المبرر، وبنيتها الغامضة، ومبالغتها في اللعب، ومحاولتها تعذيب القارئ بانتقالاتها المفاجئة من واقعة إلى أخرى وبخلطها أسماء شخوصها، وإلحاحها على رصد تفاصيل لا أهمية لها في دينامية الحبكة، بل رأوا فيها غيابا مؤسفا لتصور كلي للبناء العام للرواية يصهر كل مكونات النص بداخله. تحتفي رواية «القوس والفراشة» بهذا النص الكبير وتعلن الانتماء إلى هذا الأفق من الكتابة الذي يشكل سيرفنتس، وستيرن، ورابلي، وفلوبير، وكافكا، ولوزاماليما وغويتيسولو... وغيرهم شجرة أنسابها، أجداد كبار رأوا أن هبة الرواية للإنسانية تكمن في قدرتها على تهديم كل الحقائق والأنساق، وعلى تقليب تربة اللغة القائمة بالسخرية، واللعب، وبناء احتمالات جديدة فوق أنقاضها. فلا غرابة إذن أن يرى بعض النقاد بأنه كان ينبغي على محمد الأشعري أن يكتب «الفراشة والقوس» في مائة وخمسين صفحة فقط، وأن باقي الصفحات لامبرر لها . لأن الروائي في نظرهم ذهل عن موضوع حبكة روايته وتاه في مواضيع جانبية، غير أن عظمة الرواية تكمن بالأساس في كونها لا تبنى بعقلية مساحي الأراضي، ومقاولي الوداديات والتجزئات السكنية، وصدقها يتجلى في احتفائها بالتفاصيل وانشغالها بالمواضيع الجانبية. إنها الجنس الأدبي الوحيد القادر على جعل مسامرة حشاشين، في حي خلفي بمدينة ضائعة في الجغرافية العربية شأنا كونيا، تتجلى فيه أحد أبعاد كينونة الإنسان. يقول سيوران: «إن القيمة الجوهرية لكتاب ما لا ترتبط بأهمية الموضوع... وإنما بطريقة تناول العرضي، والتافه، وضبط الطفيف وما لا شأن له».. تحيل أيضا رواية «القوس والفراشة» على رواية أفونتي بتقاطع بعض أحداثهما وخصوصا حادث طلاق يوسف من بهية وزواجها بصديقه الحميم احمد مجد. الذي

يناظر طلاق لورا دياز من ارنستوكوي وزواجها من صديقه سيلفستر، وإن اختلفت تماما السياقات والمبررات التي دفعت إلى ذلك بين الروايتين.. وكذا بجعل الكتابة في حد ذاتها موضوع مساءلة وتأمل (الرواية التي فكر يوسف في كتابها عن حياة إبراهيم الخياطي ثم تبين تفاهة ملاحقة تفاصيل حياة إنسان في حرفيتها) واختلاط أسماء الشخوص أحيانا.

لا تفتح رواية «القوس والفراشة» حوارا عميقا مع بعض الفروع المزهرة في شجرة الرواية فقط، بل أيضا مع نصوص تأسيسية مثل: القران الكريم وأشعار هدرلين. فلا يمكن مثلا أن نقرأها دون أن نستحضر التوظيف الشاعري، الذكي حقا، لحكاية نبي الله يوسف. فالبطل يحمل اسمه ويضيع مثله في جب، لكنه جب تصاريف الوجود الذي جعلته يعيش ضحية جثتين: جثة أمه ديوتيما الذي يشتبه في أن والده قتلها وادعى أنها انتحرت، وجثة ابنه ياسين الذي قتل في أفغانستان.. كما أنه يستعيد حاسة الشم بمجرد أن أخد بعض ثياب ابنه القتيل مثلما استعاد يعقوب بصره ما أن أتى له أبناءه بقميص يوسف..

لنسجل لرواية «القوس والفراشة» طموحها الأدبي الكبير في مقارعة الكبار ومجاراة النصوص العظيمة، وهي بهذا تفتح كوة نور في أدب مغربي يكاد يكون بلا طموح.

يوسف الفريسوي ونساؤه

يصرف يوسف الفريسوي وعيا شقيا إزاء الحب، فهو من جهة يومن إيمانا راسخا بأن لا أحد في هذا العالم يملك لأحد شيئا، وأن العزلة العميقة المتمكنة هي قدر الأشخاص مهما بدوا لنا محاطين بشكل جيد. ومن جهة أخرى، يومن بالحاجة للحب لأنه «منبع للدهشة» (ص274) بما هو سعي نحو الآخر ويخصص له حيزا هاما في حياته ممارسة وتنظيرا. إن رواية «القوس والفراشة»، وبالأساس رواية تصاريف وأعطاب وغموض ومباهج وأحزان الحب. تتبدى عذابات حب يوسف في كونه متعددا، حتى حبه لذاته لم يستطع التستر عليه، لأنه لا يتمثله إلا في مرآة الآخر. ولأنه رجل تكسرت في قلبه النصال على النصال، رجل لا يعرف هل ما يعيشه من مغامرات مع النساء هي تجارب حقيقية أو أم هي وليدة «الخيال الأدبي» (ص234)، فإنه يبني تقريبا كل تجربة حب على أنقاض تجربة أخرى، دون أن ينجح في طمس معالم التجربة السابقة، وإخراجها تماما من حياته، مما جعله يسقط ضحية دوامة توترات لا نهاية لها، وتصفية حسابات متأخرة، ولقاءات سيئة، ووداعات أسوء. ولأن الحب، وعلى حد قول ديوتيما لسقراط في إحدى محاورات مأدبة أفلاطون، شيطاني وفقير على الدوام وقذر وممزق الثياب وبرزخ بين الرباني والإنساني، العلم والجهل، الرفعة والوضاعة. فإن يوسف يختبر في كل مرة فداحة إنزال الأيقونة إلى السرير ومجابهة الزمن الذي يذيب الحديد ويفتت الحجر بعاطفة سريعة التآكل والعطب. لن تصمد، وإن سلط عليها أبسط جنوده: تفاهات الحياة اليومية.

النساء في رواية «القوس والفراشة» (بهية، ليلى، فاطمة، الغالية، ديوتيما...) ناضجات، عنيدات، مجربات، يتسترن على مرارات خاصة لذا تراهن متقلبات غامضات، لا يمكنك أن تأمن ردود أفعالهن. إنهن دوما على حافة بكاء أو سورة غضب أو هجر أو حتى انتحار. لكنهن - ورغم كل هذا - قادرات على منحك لحظة فرح بكثافة الأبدية. الحب بالنسبة ليوسف الفريسوي هو أن تعثر على المرأة في اللحظة المناسبة التي تحتاجها فيها، وبلا أوهام زائدة، فأنت لن تمتلك أبدا أعماق امرأة مهما حاولت وثابرت في المحاولة. إنه يتمثل جيدا قولة نيتشه الثاقبة: «إننا لا نسبر غوره لذلك نحبه». وماذا في الأغوار غير حب التملك، وحب الأنا في الآخر، وتحلل الفضائل، وتوثب النوايا السيئة وشراهة الغرائز؟!. يقوم الحب بعمل مضاد لعمل الشيطان، فإن كان هذا الأخير يعمل بلا كلل ليجعل الناس أكثر سوءا مما هم عليه، فإن الحب لمسة أمل وحنان ومشاطرة، إنه الفعل الذي ينتصر به

الإنسان على كل ما هو سيء فيه. يقوم الحب ايضا في الرواية بوظيفة، يمكن ان اسميها جدلية، انه ينقد الرواية من شراهة اليومي وسيل القضايا العامة، انه الملح الذي يحلي نثرية مجتمع يتفسخ بشكل مهول، وهوايضا ملاذ واستراحة وهروب من وطئة التاريخ، ذلك الهستيري الذي يريد منا ان نحذق فيه ولن نفعل ذلك الا اذا اقصينا منه، على حد تعبير رولان بارت..

القوس والفراشة

القوس في كل الثقافات العالمية طريق ووساطة بين عالمين وجمع للنقائض. القوس انتصار على التسطيح. إنه تصعيد للرغبة إلى مقام سام، وهو أيضا لغة إلهية وتبشير بأحداث سعيدة. ورمز للتجديد الدوري. تحضر تقريبا كل دلالات القوس الرمزية في رواية «القوس والفراشة»..

بدأ الأمر بفكرة عنت لياسين ابن يوسف الفريسوي: تركيب قوس كبير مثل قوس قزح يجمع ضفتي المصب ويوحد رمزيا العدوتين سلا والرباط، قوس من الفولاذ مصبوغ بالأزرق، كأنه خيط ماء يلعب فوق المحيط» (ص108) وقد أعجبت الفكرة الوالد لأنها ستضيف عنصر جنون لنسق معماري رتيب وستكسر الحساب الصارم للربح والخسارة. بل هو تمجيد للخيال ضدا في التقليد، وتبنتها فاطمة أيضا، وشكلت جمعية لتحقيقها، ودار حولها نقاش عام في الصحافة بين مؤيد ومعترض. لكن القوس المأمول لن يتحقق ولن تعرف العدوتين لمسة الشعر والإبداع هاته.

الفراشة رمز للخفة والزوال، إنه نفخة الروح وهي تغادر الجسد المحتضر كما عند هنود الأزتيك وفي فسيفساء بومبي، ونذير شؤم وهاتف مغيب ورمز شمس سوداء..

حملت عمارة أحمد مجد صديق يوسف اسم «عمارة الفراشة» لأنها بنيت على شكل فراشة ضخمة ورغم أن البناء الأرعن الذي شيد في مكان ما من مدينة مراكش كان يفترض ألا يزيد على أربعة طوابق فإن أحمد مجد بنى تسعة وحجب بذلك رؤية الأطلس الكبير - نذير شؤم إعصار لوبيات العقار- على حيز مهم من المدينة. وصار يدعي بأن عمارته تخرج المدينة العتيقة من نكهة ماضيها السحيق..

إن العلاقة بين القوس والفراشة، هي العلاقة بين ما تعذر تحقيقه وما تحقق، بين الشاعري الرقيق والرعونة المستفزة، بين أحلام بسطاء تذروها رياح أقوياء وتصميم قادرين يمتلكون سطوة المال والسلطة بين مغرب يبقى حلما هشا ومغرب آخر يفلت من أيدي الشعراء والمبدعين والحالمين. ويتحقق رغم أنوفهم والأهم من كل هذا هي علاقة بين رمز لأحداث سعيدة لن تتحقق ونذير شؤم وخسارة وزوال يتحقق.

مسارات التباعد والانفصال

قراءة في رواية "رجال ظهر المهراز" لأحمد المديني

نورالدين درموش

يفاجأ المتتبع للكتابات الروائية لأحمد المديني بروايته «رجال ظهر المهراز» التي تنقلنا إلى أجواء لم يسبق أن هيأنا لها في أي من رواياته السابقة؛ لم يرهص بها، ولم يبث إشارات على احتمال كتابتها القادمة. هكذا، وعلى حين غرة، يشرع الكاتب أمامنا أفقا روائيا جديدا، يدهش بطراوته وعنفوانه، بعمقه وطرافته.

شغلت الرواية حيزا زمانيا، امتد بين سنتي 1965 و1967، صادف أحداثا تاريخية فارقة (أحداث مارس بالبيضاء، حدث اختطاف الزعيم اليساري المهدي بن بركة، ثم وقائع وتداعيات هزيمة حزيران)، مهدت لبداياتها، وحفت بديناميتها الموسومة بالتباعد والانفصال، قبل أن تبصم نهايتها بفداحة التاريخ وبفجاعة تقلباته.

تنفسح الرواية، تلفظيا، إلى جانب أصوات أخرى، أمام صوت رئيسي لطالب جامعي اشتهر بين أقرانه بالبيضاوي، قدم من مدينة الدارالبيضاء إلى مدينة فاس للدراسة بجامعتها، بعد أن قطن بالحي الجامعي الشهير «ظهر المهراز». ولا تعني مركزية الصوت في الرواية، أننا إزاء كتابة ذاتية، من نمط التخييلات التي تأسر الكتابة في عالم الذات المغلق، وتنكفئ بها عن أبعاد الغيرية والتاريخ. إذ يتمفصل الصوت بالأحرى مع هذا الأخير، وينغمر في حياة الجماعة ومصيرها، إنما في مدى التباعد والانفصال اللذين ينأيا به في الآن معا، عن ذاته وعن مختلف مظاهر «الصهر والتنميط».

تشخص في نظرنا رواية «رجال ظهر المهراز»، هذه السيرورة المركبة، والتي تعتمل في أعطافها دينامية انفصالية حرون، مجبولة على القلق والتوحد والاستعصاء على التواؤم. نلمس ذلك على مستويات عدة، يمكن أن نرصد بعضها في التفاعلات التالية.

الانفصال عن المكان:

لم تكن إقامة الذات في «الظهر» مشمولة بالاستضافة الرحيبة، بل كانت أشبه ما تكون بإقامة الإبعاد والعزل والنفي. بدا «الظهر»، نصيا، مكانا يقع على مرتفع معزول، منفصل عن المدينة، كأنه لم يكن أبدا جزءا منها (هذا الملمح سيتواتر في الرواية)، بل موقعا غريبا ودخيلا (كان في الأصل ثكنة عسكرية للجيش الفرنسي)، منبت الصلة عن تاريخ المدينة وعن مدنيتها المشهودة.

وقد ماثلت حركة صعود البيضاوي إلى الظهر، يوم حلوله بمدينة فاس، حركة الصعود إلى القلعة في رواية كافكا الشهيرة، كما لو أن معمارية البناية، بمحيطها السديمي الغريب، يدنيها من سمات الأماكن الغامضة، الصادة والنابذة:

«ووراء الشرق هضاب وسفوح منحدرة من تشكيل الظهر، يمتد فيها البصر فلا يحدها، فيرتد حسيرا تضؤل قامة صاحبه أكثر في المكان الشاسع بلا حدود، والغامض أيضا، بدون أي فهم مرجو (...) السكة التي تصورها وقد لمح من علو المدخل ثعبانا أسود يمر يسمع له فحيح فقدر مرور قطار، وذلك في الوقت نفسه الذي ألح عليه السؤال يبغي له جوابا عاجلا: وأين فاس من كل هذا ؟(ص 63).

وشخص «الظهر» أيضا، مكانا لعزل واحتواء «منبوذين»، إذ حرصت «إرادة ما» على أن يظل فحسب مكانا لاستيعاء «مجدومين»، وإبعادهم عن «قاع» المدينة فاس (ص.167). لذا، ظل خاضعا لرقابتها، مطوقا أبدا بعنفها، حدا صار معه مجالا لصراع مفتوح، يضع المقيم فيه على حرف مواجهة شبه متواصلة، مع قوات الأمن الرابضة بمداخله. وقد عمق وضعية النبذ تلك، نفور أهل فاس أنفسهم من «الظهر»، لا يطيقون الدنو منه؛ وإن فعلوا، شأن قلة من طلبتهم، وبعض من أساتذتهم، فلكي يرتدوا بخطف إلى مدينتهم (ص. 264).

كما بدا «الظهر» مكانا قفرا، بوارا، لا رواء فيه، وحدها الريح تعوي في جنباته الموحشة. مقابله تبدو فاس، مكانا للازهار والرواء ونثار الجمال وبهجة الحواس (ص257). ويمكن أن نلاحظ بهذا الصدد أنه بقدر ما يحتفى بفاس المدينة في الرواية، وتوليدها دلاليا بثراء المجاز وفورة الصور وخصوبة الخيال (فصل «سهام البلاغة`)، بقدر ما يلجأ في تشخيص الظهر إلى مضاء اللغة النافرة، القاصمة، بله الهجاءة، ترد على جفاء المكان بجفاء اللغة.

إن سمات من هذا القبيل، وغيرها كثير، عمقت منذ البداية، وطيلة مجريات أحداث الرواية، الشرخ بين الذات والمكان، ومهدت لانفصال حاد بينهما، استحال رتقه، ولأم صدوعه.

انفصالات أخرى:

لن تكف الذات، ذات الراوي، عن إفشاء انفصالاتها، وكذا اتصالاتها، في سياق الاستعادة المتنوعة للحياة الطلابية بالظهر؛ استعادة أبعد ما تكون عن رسم لوحة «موضوعية» لمرحلة مضت. إنها بالأولى رسم لخطوط منحرفة ومائلة، هي علامات إفلاتها من إرادات تحمل على الإذعان، وتوعز بالنسخ والاجترار.

وهذه الإرادات بطبعها متناسلة ومتنوعة، لأن تجليها لا يقف عند تمظهرات «السلطة الكبرى»، بل يطال غيرها من «سلط صغرى»، تماثل الأولى، وإن بتطويع أقل سفورا، في محو التمايزات والغاء الفرادات.

من ذلك التنظيم الطلابي نفسه، والذي يقتصر في التأشير عليه في الرواية، ب «التنظيم». لقد انتبهت الذات إلى أن التنظيم ينحو إلى صهر الطلبة في جمع غفل، لا متمايز، كي يسهل قياده، وفق مرام محسوبة ومقصودة. لذلك حرصت على إقامة مسافة تجاهه، أشرفت على الانفصام، حين وجد البيضاوي نفسه رفقة قلة من الطلبة يؤدون بطردهم من الحي الجامعي (وهو الحادث الذي يحكيه الفصل المعنون ب «الطرد»)، ثمن احتجاج جماعي من سوء وجبات الأكل. وقد كان هذا الحادث مائزا في الرواية، لأنه أفضى بالذات إلى أن تكتشف بدرامية موجعة «وحدتها المطلقة»، بعد أن نفض الجميع (تنظيما وطلبة فضلا عن الإدارة صاحبة قرار الطرد) يده عنها. وهو اكتشاف صعب سيقودها، كما سنرى لاحقا، إلى اكتشاف الكتابة موئلا محتملا لوحدتها الناشئة.

برغم ذلك، ستخص الذات، في تمظهرها مؤلفا، التنظيم بفصل «طريق المغيب» الذي يحكي نقل بعض زعمائه إلى ثكنة عسكرية بطانطان. وهو سرد وسمه التواؤم والتعاضد، حيث سيقت أحداثه من منظور إحدى الشخصيات، بصيغة (صيغة التشخيص الباطني المتناغم) قلصت من هوة انفصال الذات عن التنظيم، ومثلت تعاطفا مع مصائره الفاجعة.

ثمة إرادات أخرى تشتغل في الظهر، لم تسلم بدورها، وبرغم طرافة مواقفها، من لغات الرواية الساخرة والمتفكهة. نلمس حضورها مثلا، في سلوك

نوع من الطالبات اللواتي كن يهجسن برغبة إسلاس الطلبة الذكور إلى إرادتهن. وقد شخص هذا النزوع، مرارا، بفكاهة صريحة وسخرية ظاهرة من حرص هؤلاء الطالبات على الفوز في نهاية مشوارهن الدراسي، وفي الآن معا، بطالب- زوج مذعن، و بشهادة جامعية :

« (....) صرت موقنة أنهن يرغبن في العودة إلى مدنهن الأصلية بالشهادة والزوج معا، وقد ضمنّ المستقبل دفعة واحدة، ولا يبقى أمامهن إلا الإكثار من النسل والحج إلى بيت الله الحرام لاستغفار الذنوب، ياللأفاعي القرطيطات، بنات ال ...» (ص. 154).

كما نلمس تجل آخر لمثل هذه الإرادات، لدى فئة عريضة من الطلبة، نعتوا ب «الحفظة»، ينكبون على النقل الحرفي للدروس، ويتملقون الأساتذة استدرارا لعطفهم ورضاهم ونقطهم :

«(...) يدخلون إلى الصفوف إذا لم يمنعهم أفراد متخصصون في صناعة الإضراب، ويتزاحمون كالتلاميذ النجباء للجلوس في الصفوف الأمامية، وقد أحضروا الدفاتر والأقلام، وفيهم واحد بعينه لديه مقلمة بالألوان كالأطفال فيرتب أمامه الأحمر والأخضر والأصفر، إلى جانبها مسطرتان قصيرة وطويلة ومنشفة أيضا. إذا فتح الأستاذ فاه أمسكوا بأقلامهم كالرماح يلتقطون كلامه التقاط الطير للحب بلا تمييز (...) »(ص. 268).

غير أن انفصالات الذات يمكن لها، في إحدى سياقات الرواية الفارقة، أن تتلاقى مع نزوع انفصالي جماعي، وحد الطرفين معا، ضد إرادة أخرى، أرادت أن تجعل من الجامعة آنئذ، فضاء لاستنبات التقليد، ورعايته واستدامة وجوده. ويحكي الفصلان الموسومان ب « سلطان الطلبة»، وقائع هذا التباعد التي بدأت بقرار إعادة إحياء حفل تليد بفضاء الكلية، ينصب فيه مدة يومين، أحد الطلبة سلطانا، يمارس خلالهما طقوس السلطنة، محفوفا بعلاماتها وبرموزها . لقد استأثرت هذه الواقعة بفصلين من الرواية، وصيغت تفاصيل أحداثها ب «كرنفالية» صريحة، وبباروديا فاقعة (الصوغ البارودي للغة السلطانيات)، وتغريب هازئ، وسخرية مضاءة، نموا جميعا عن دينامية انفصال حرون، تأبى الركون إلى مظاهر العتاقة داخل الجامعة.

وبقدر ما تنفصل الذات عن إرادات السلب، سواء تلبست أردية الإغراء، أو اكتست بمسوح الاجترار والتقليد، بقدر ما تنشد إلى ذوات مفردة، متميزة هي أيضا بانفصلاتها وتباعداتها (زينب، حزب اللاتوخ، وأسماء معدودة من الطلبة والأساتذة، مثل أمين الخمليشي وسيدي عابد الفاسي، أستاذ البلاغة، والأساتذة المبدعين، مثل محمد السرغيني، وابراهيم السولامي،..)، تنسج معها خيوط التواؤم والتلاقي بل والافتتان الصراح، تنأى بها جميعا، كالمجرة الصغرى،عن الجاذبية العقيمة للتشكيلات الجماعية الكبرى.

تباعد الذات عن ذاتها: تداعيات الصرخة.

بوسعنا أن نميز بين مفرقين في سيرورة تباعد الذات عن ذاتها. المفرق الأول، هو الذي أرهصت به الصراخة التي انتزعتها في ليلة من ليالي ظهر المهراز، من نومها، مشطورة إلى نصفين: «شقته إلى نصفين». لقد صارت الذات بفعل الوقع العنيف لهذه الصرخة، نهبا لتهيؤات وتهويمات وتخيلات، كما صار إدراكها للواقع مشمولا بأبعاد حسية وإدراكية لامرئية. لقد شكلت الصرخة علامة على عنف الانفصال الذي شطر الذات، وألقى بها عصفا إلى التخوم الزلقة، المتأرجحة بين المدرك واللامدرك، المرئي واللامرئي، الظاهر والباطن. وهي رمزيا إيذان بولوج مدارج الكتابة، ولوجا مؤلما وجارحا، أشر على أنه شق وفصم واندمال. وستشرع الذات في اختبار هذا الوضع الجديد الذي آلت إليه، حين صار إدراكها لمحيطها المباشر مرتبكا ومعتما، كما مثل لذلك الفصل المعنون ب «اللاتوخيون»، حيث صارت، لاستغراب ودهشة الغير، تتابع أحداثا وتدرك وقائع، هي بالأحرى نتاج اختلاقها وتوهمها.

المفرق الثاني لسيرورة التباعد هذه، نستخلصه

من مآل الوقائع المروية في الفصل المعنون ب «الطرد»، حيث أفضت وقائع الاحتجاج ضد تدني جودة الوجبات الغذائية، كما تمت الإشارة إلى ذلك سابقا، إلى طرد البيضاوي، وقلة من الطلبة، من الحي الجامعي. أهمية الحدث، تكمن في رسوخ شعور الذات بوحدتها المطلقة وعزلتها التامة، بعد أن خذلتها التضامنات والتعاضدات المفترضة. وسيساهم ذلك في تصليب سيرورة انفصالها وتمنيعها، بما سيفضي بها إلى اكتشاف الكتابة، موطنا لهذه الوحدة، ولبعيد غورها ومجهولها. لقد انتهت الذات إلى الكتابة إذن، عقب حركة انفصال دائبة، بدأت عنيفة بالشق الذي شرخها وعنفها، ثم تصلبت بتجربة النبذ التي عمقت هوة الشق والشرخ:

«أما البيضاوي فقد اعتبر أن أهم ما في الأزمة اكتشافه لنفسه، بالأحرى لوحدته، هذه التي ظن أنها تجذبه إلى مكان لم يكن حتى ذلك الوقت مألوفا لديه؛ مكان الكتابة الذي اقترب منه في مناسبات محدودة بالكلية ليتحدث عن نصوص شعرية ونثرية كتبها زملاؤه (...) خارج الحي، محاطا بعزلته، ألفى يده تمتد إلى القلم والورقة البيضاء شاخصة أمامه تدعوه أن يسطر عليها كلمات من عنده، (...) ربما سأكتب كلمات لن أردها لأحد، هي لي، لا تنفع ولا تضر، وكل ما أبغي منها، معاشرة نفسي في وحدة لم أخترها أبدا». (ص. 376).

مشروع الكتابة واستباق التلقي

ثمة فصل في الرواية، معنون ب «زهرة الغربية»، يحتل على صعيد البناء التلفظي، دور الخطاب الميتاروائي، يعتمده محفل الكتابة (المشار إليه بالاسم الشخصي «أحمد») لإثارة قضايا تقترن على الخصوص بمسوغ اللجوء إلى تأليف رواية «رجال ظهر المهراز» ذاتها.

زمنيا، يأتي هذا الفصل بعد ثلاثين سنة من أحداث الظهر، وقد أصبح «البيضاوي» كاتبا؛ كما أنه يستبق مشروع إنجاز رواية «رجال ظهر المهراز»، ويظهر الاستعداد لمباشرة الشروع في تأليفها. وهو يستوي على مهاد حوار ثنائي بين الكاتب وزينب، أستاذة، سبق أن زاملته أثناء دراستهما الجامعية بفاس، وانطبعت علاقتهما بالتباسات انجذاب لم يخفت.

تشكل زينب، من بين شخصيات روائية أخرى قليلة، نواة تتدرج في فساحة فرادتها، بعيدا عن مناطات التكتيل والتنميط. كما أنها محفل، به يضاء مشروع الكتابة، بل وتضاء به أيضا، بعض ملامح شخصية حامله.

بكتابة «رجال ظهر المهراز»، يحاول الكاتب، كما أعلن في هذا الفصل، أن ينأى بذاته عن شعور بات ينتابه بالعدم ولاجدوى الكتابة. وهو يؤكد بهذا الصدد على أحد الأبعاد الوجودية للكتابة، باعتبارها فعالية حية تقاوم البدد وتصارع الموت، في حيز يظل مفتوحا على احتمالات الإقدام ومخاطر النكوص في الآن معا. ولعل المقطع الذي أثار جدلا (جدلا على مستوى تلقي الرواية من طرف بعض الدارسين)، والذي توقع خلاله «الكاتب» أن تكون «رجال ظهر المهراز» آخر إبداعاته، هو إفصاح عن هذا التجاذب المفتوح، بين النزوع إلى الإبداع واحتمال الكف عنه:

«الرواية القادمة أريدها شاملة ما أمكن، محيطة بكل ما هو أساس، معبرة عن روح تلك المرحلة، بمزاياها وخباياها ومثالبها وبما عشناه فيها بسذاجة وتلقائية وزيف أحيانا. لا أعلم بالضبط ما الذي يدفعني لإنجاز هذا المشروع، غير أني أحس ضرورته بالنسبة إلي، ولا أخفيك فقد تكون آخر رواية؛ أريد أن أنتهي من هذا كله، فما فائدة الكتابة عند أمة ولدت بكتاب معجز لا يستطيع أحد أن يأتي بمثله، واختفت عندها في النهاية قيمة الكتاب». (ص. 150).

إضافة إلى هذا البعد الوجودي، وإن اكتسى بمعنى تاريخي واجتماعي وثقافي، بفعل السياقات المخصوصة لوضعية الكتابة والقراءة راهنا (بالمغرب وبالعالم العربي)، ثمة مستوى آخر، يرتبط برهانات الرواية، وبتلقيها المفترض.

هناك رواية سابقة على «رجال ظهر المهراز»، هي «حنين»، (وجودها تخييلي طبعا)، تشاطر الأولى استيحاء سنوات المعيش الطلابي بالظهر (ص.150). بالعلاقة مع «حنين»، ذات الوضع الافتراضي، التخييلي (مادام ليس لها موقع في المتن الروائي المشهود للروائي أحمد المديني)، تتحدد رهانات الرواية المشروع، «رجال ظهر المهراز»، كما تستبق ردود الفعل المحتملة عليه.

تشخص وضعية الحوار بين الكاتب وزينب، مرآويا، ردود فعل المعنيين بالرواية، وهم أولا، أولئك الذين جايلوا الكاتب زمن المعيش الطلابي بظهر المهراز، والذين سيبحثون عن ذواتهم في تضاعيفها، متعقبين، بلهفة الباحث عن صورته مستعادة في المكتوب الروائي، الإشارات التي يحتمل أن تومئ إليهم وأن تدل عليهم. والحال أن «رجال ظهر المهراز»، مشروطة بالإضافة إلى تلقيها العام، بتلق خاص، هو تلقي أولئك الذين تعنيهم أحداثها لأنهم عايشوها، والذين سيقرأونها منتبهين إلى شكل ورودهم في الرواية. و اللافت أن هذا التلقي المفترض هو نفسه الذي صدرت عنه « زينب»، حين شرعت تبحث في رواية «حنين»، عن وجودها، وعن كيفية استحضار الرواية لها:

«انتبهت أنه عنوان الكتاب الذي بين يديها فسارعت عائدة إلى بيتها لتقرأه، بالأحرى لتبحث عن موقعها بين فصول الرواية. (...) رغم طيبته البادية فهو ماكر في كتابته. هذا ما استنتجته في نهاية رحلتها مع الكتاب، فهو لم يشر إليها إلا بطرف خفي (...)» (ص 148).

يستبق تلقي زينب ل «حنين»، مرآويا تلقيها المفترض ل«رجال ظهر المهراز». إنها بطريقة مواربة تضمين الرواية المستبق لتلقيها، وانفتاحها على تقديرات وتثمينات البعض حتى وان افترضت تقديرات و تثمينات سلبية: اعتبار طريقة عرض بعض الأسماء صادرة عن تجاهل، أو لؤم، أوانتقام. والرواية بصنيعها الاستباقي هذا، تكون «احتوت» ردود الفعل تلك بفعل عرضها ذاته في الرواية.

لكن لماذا حرصت الرواية على إدراج رد فعل زينب فقط وأعرضت عن الغير؟ لأن زينب بالتأكيد نواة مفردة. أما رد فعل الآخرين، فالرواية لا تحرص على تضمينه، مادامت لا تشغلها سوى المصائر المتمايزة، المنفلتة من سديم التشابه والتماثل (ص.152). هنا، لا يبدو أن الروائي يحجب قناعاته، بل إنه يجهر بها، كما أنه لا يكتم خياراته الجمالية، بل إنه يتحملها، ويتحمل بالتالي تبعاتها. ويعد ذلك تنويعا على تجليات التباعد والانفصال اللذين ظلا يميزان علاقة الراوي- الكاتب بعالم كتابته.

يتأكد ذلك أيضا في تشخيص صورة الكاتب نفسه، بصيغة مرآوية، في الرواية؛ حيث تعرض الرواية أيضا، صورة كاتبها، وتعرض صورة كتابته لها، ولغيرها من كتاباته الروائية الأخرى. كما أنها تعرض بالتسويغ، المصير الشخصي الذي اجترحه الكاتب لنفسه، بمنأى عن مسارات مهنية منمطة، مبذولة لأقرانه. هكذا، ومن خلال مونولوغ زينب، تنتج الرواية خطابا ميتاروائيا مركبا، يلامس الكيفية التي يباشر بها الكاتب المعنى، ويقارب بها اللغة، ويوضح، فضلا عن ذلك، نوع العلاقة ب « أدب» آخر، بالمقارنة معه، تحوز كتابته هويتها الفارقة:

- « (...) فأنا أعرف أسلوبه بعض الشئ، وهو لا يذهب إلى المعنى على الخط المستقيم، يلذ له أن يلوي، ويلولبه، ويهمس، ويصرخ ويشد ويديره على الوجوه الخفية قبل أن يسلس لك قياده أخيرا، ولذلك لم يتساهل مع اللغة ولا عناه في شئ متطلبو أدب السوق والنفخ في البوق» (ص 139).

- (...) فقد كنت أعلم أنه أصبح كاتبا، وعندي بعض كتبه، وغبطته على أنه لم يسجن نفسه في ورطة التعليم مثلي، راكبا رحلة الكلمات والأوهام، ما أسعدك، قلت له، وسكت». (ص 137).

هما إذن صورتا الكاتب وكتابته، لا يختاران التنميط سلوكا في الكتابة، ولا في الحياة، ولايركنان إلى التوافقات السهلة، والمريحة، مما يظهر أن حركة الانفصال والتباعد، هي حركة تمتد من «داخل» الرواية إلى «خارجها»، من الكتابة إلى الحياة؛ لا فرق؛

مآل دينامية الانفصال

لقد سبقت الإشارة، في مستهل هذه القراءة، إلى أن زمن الحكي شمل المدة الفاصلة بين سنتي 1965 و1967؛ وهي المدة التي قضاها الراوي طالبا في جامعة فاس بظهر المهراز. والحال أن هذه الزمنية البيوغرافية المبطنة، كما هو واضح، بزمنية أخرى، تاريخية، جعلت الرواية تنتظم وفق ظرفية ملتهبة، مليئة بالارتجاجات الحادة، والهزات القاصمة. لقد «حرصت» الرواية (محفل الكتابة) على أن توقع بداياتها (الفصل الثاني من الرواية)، بأحداث مارس 65، و على أن تمهر خاتمتها بهزيمة حزيران 67. كما عمدت إلى أن تشبع دلاليا هذه الخاتمة الدرامية، بحدث موت «الفقيه البقالي» (صديق والد البيضاوي، والذي للاشارة، يعد إحدى الشخصيات اللافتة في رواية «فاس لو عادت إليه»)، و«السير» بالبيضاوي وراء جنازته يغمره الشعور بالفجيعة والألم:

« رفعت بصري إلى السماء في طريق أخرى انفتحت بعد وادي الصوافين، بدت لي مربدة كأن غيمة أظلمتها ونحن في مطلع يونيو، ومن ورائها شمس تغيب أبكر من وقتها وموكب الجنازة ماض في اتجاهه، فخضت مع الجنازة أمشي، وإنني أمشي، ما أزال أمشي» (ص 442).

لذا بدت دينامية الذات، بميسمها النازع إلى الانفصال، وفرز التباعد، وإقامة المسافات، تجاه ذاتها، وتجاه غيرها (الجماعة، التاريخ ..)، دينامية مثلومة وجريحة ، يمضي خطوها على وقع فداحات («جنازات») تنذر بكسر اندفاعها، وحسر أفقها، مما يضفي على دفقها الإبداعي الحيي، وجع الألم وفداحة المأساة.

تمظهرات المعنى في "جارات أبي موسى"

عبد اللطيف محفوظ

تعتبر رواية جارات أبي موسى من الروايات المتميزة باعتبار بنائها ولغتها السردية، ومعانيها العميقة المتعددة ،ونوع الكتابة التاريخية التي تحاكيها.

انطلاقا من هذا الإدراك ستحاول هذه المداخلة مقاربتها مع التركيز على القضايا التي تعطيها سمة الأدبية، وتحدد مكانتها بوصفها إضافة هامة للرواية التاريخية المغربية، والعربية عموما.

1 ـ الرواية والمرجعية التاريخية:

إذا كانت الكتابة التاريخية نشاطا معرفيا أصيلا تَعَرَّفَهُ الإنسان ومارسه مع بداية اكتشافه الكتابة، حيث حاول من خلاله تدوين الحياة البشرية، وما يحكمها من عوامل، في امتدادها الزمني على الأرض، وكانت الكتابة الروائية تعبيرا تخييليا لم يظهر إلا في القرن الثامن عشر، فإنهما وإن كانتا تختلفان من حيث البعد الأنطولوجي، تتعالقان وتتقاطعان في مستويات إبيستيمولوجية عدة؛ ويتحقق هذا التعالق ليس فقط في طبيعة أساس بناء خطابهما الماثل في سرد أحداث وقعت لذوات متحالفة أو متصارعة في الزمان والمكان، أو في كون موضوعهما المشترك – إذا استثنينا رواية الخيال العلمي- هو الماضي، بل في المتعاليات المتحكمة في إعطاء الشكل للأنواع الصغرى للكتابتين التاريخية والروائية. حيث تبدو البنيات الذهنية المتحكمة في إظهار سيروراتها هي نفسها تقريبا. ولا يبدو التميز إلا من خلال خصوصيات الخطاب، حيث يقبل الخطاب التاريخي الخضوع للتقييم الحقائقي بينما يقبل الخطاب الروائي التقييم الأيديولوجي، وذلك بسبب خضوع الأول لثنائية البث الحقائقي (الصدق والكذب) قياسا إلى ما يفترض أنه واقعي، وعدم خضوع الثاني لهذه الثنائية.

من أجل إظهار هذه التعالقات سنكتفي بوصف التناظرات القائمة بين أنواع الكتابة التاريخية التي حددها هيكل في كتابه « العقل في التاريخ، وبين نوع الكتابة الروائية المعتمدة في جارات أبي موسى، على أن ننظر في أهم العلاقات الاختلافية عندما نتطرق للرواية في علاقتها بالتاريخ والواقع.

لقد مفصل هيكل التاريخ في كتابه المذكور إلى ثلاثة أنواع كبرى، هي التاريخ الأصلي ويقصد به التاريخ الذي يكتبه المؤرخ وهو يعيش، أصل الأحداث ومنبعها،.. ويماثل هذا النوع الرواية الواقعية والرواية الطبيعية اللتين تتسمان بمحاولة وصف الجدل المعتمل بين القوى الفاعلة داخل الواقع المدرك والتي تتصارع بهدف تغييره أو تثبيته. وإذا كان هيكل قد أشار إلى أن هؤلاء المؤرخين وهم يدونون ما حولهم، إنما ينقلون ما يتبدى لهم إلى عالم التمثل العقلي فإن الروائيين الواقعيين أيضا وهم يحاولون نقل الواقع إنما ينقلون المتبدى (أي الشكل الذي

يستطيع المدرك إدراكه من الدليل الحاضر في الوعي، في حدود معرفته به وحدود وضوحه في وعيه).

ثم ثانيا التاريخ النظري، ويقصد به التاريخ الذي يكتبه مؤرخُ لا ينتمي إلى الحقبة المُؤَرَّخ لها. حيث لا تكون المشاهدة أو الحضور آليتين لإدراك الموضوع التاريخي، بل تعوضهما الوثائق المختلفة، والتي ليست دائما أمينة أو واقعية. وقد قسم هيكل هذا النوع إلى أربعة أنماط فرعية تحدد الهدف والخلفية. ومن الواضح أيضا أن ألتاريخ النظري يشاكل إلى أبعد الحدود الرواية التاريخية التي هي الأخرى عودة إلى التاريخ الأصلي وفق استراتيجية معينة. والخطابان معا يمارسان التمثل المضاعف للوقائع المختفية أصلا خلف اللغة.

أما النوع الثالث: التاريخ الفلسفي، الذي يعني بشكل أو بآخرْ دراسة التاريخ من خلال الفكر، فيماثل الروايات التي تحول الشخصية التاريخية أو الحدث التاريخي إلى مولد وحسب، لتُشَيَّدَ من خلاله عوالم معقولة تحاول رسم الجوهري والعميق الخاص بتلك الشخصية أو ذاك الحدث..

إن ما يميز جارات إبي موسي هو كونها تشاكل من حيث المضمون التاريخ النظري على اعتبار أنها تكتب من قبل مؤرخ يكتب عن حقبة زمنية تنأى عن زمنه بقرون عديدة، وتشاكل من حيث الصياغة اللغوية واستعمال الأفعال المضارعة، والإيهام بكون الحكاية تروى في زمن متواقت مع زمن وقوع الأحداث، نوع الكتابة التاريخية الأصلية، بحيث إذا تم تحوير بعض الأحداث، وتغيير ممثلي الوظائف الكبرى مثل وسائل النقل ووسائل الحصول على اعتراف المتهمين وغيرهما خيل إلينا أنها تحاكي واقعا عربيا أو عالميا ما، خالقة بذلك الإيهام بالواقعية التاريخية. ولكنها تشاكل أيضا التاريخ الفلسفي، لأنها تحول الشخصية التاريخية (شخصية العامل جرمون خاصة)، إلى مولد دلالي وتركيبي لبناء عالم ممكن لفساد ممثلي السلطة ومؤامراتهم وبطشهم بمن يعترض على مصالحهم، ومحن ضحايا نزواتهم وأطماعهم.

يتبين إذن أنها رواية عميقة تكتب انطلاقا من وعي عميق بأشكال الكتابتين التاريخية والروائية في آن.

2 - العالم الممكن للرواية والوهم المرجعي.

أولا لابد من الاعتراف أن الرواية مهما حاولت خلق الروابط بالواقع المزامن لكتابتها، أو لواقع تاريخي معين، فهي بالأساس عمل تخييلي، ولذلك لا يمكن محاكمتها من جهة القيمة الحقائقية المحكومة بمقولة الصدق|الكذب. فهي دائما محتملة وحسب. غير أن الوقوع على المرجعية التاريخية ضروري من أجل صياغة التأويل:

إن رواية «جارات أبي موسى»، من الروايات القليلة التي تحاكي التاريخ السياسي والاجتماعي، وتتأثر بتاريخ المحن والجوائح. حيث تفيد المؤشرات النصية أن الرواية تقتطع مادتها من تاريخ الحقبة المرينية. ويمتد حاضر الرواية على مدى قرابة خمس سنوات تبدأ سنة 1351وهي السنة التي انتقل فيها الحكم من السلطان أبي الحسن علي إلى ابنه أبي عنان فارس الذي شهد عهده ازدهارا عمرانيا وعلميا أغنى الحضارة المغربية، ومدينة فاس خاصة، ثم عرف العديد من الإنجازات العسكرية المجيدة، أهمها صده سلاطين عبد الواد حيث استولى على عاصمتهم تلمسان، كما بلغت جيوشه تونس التي انتزعها من سلطة الحفصيين، وتنتهي الرواية حوالي سنة 1358.

ويستفاد ذلك من المؤشرات النصية الواضحة، التي وإن كانت لا تدل بالتعيين القاطع على الحقبة، فإنها تؤشر عليها من خلال الإشارة إلى حملة السلطان على الجهة الشرقية، وعلى هزيمة الجيش وتمزقه وغرق المراكب، وعلى خلع الابن لأبيه واعتلائه العرش مكانه عقب تلك الحملة الفاشلة، وإلى فاس عاصمة السلطان وسلا المشكلة لمركز تجاري. أما الحقبة الزمنية المساوقة لحاضر الحكاية، فتستنتج من حكاية الشخصية الرئيسة شامة التي سيتزوجها قاضي السلطان أبي الحسن الجوراني من سلا عقب

حادثة ماكرة مدبرة من قبل من كن يغرن منها على أزواجهن، وخاصة الزوجة الثانية لقاضي سلا (ابن الحفيد) وزوجة ابنه دحمان، حيث سيحملها عقب الزواج منها إلى العاصمة، فاس. وسيشي به الواشون عند السلطان ويتندرون به لأنهم يعرفون أنه عنين وأنه إنما يحرمها من حقها الطبيعي في الزواج من أجل نزوات نفسية، ويزمعون تطليقها منه وضمها إلى محضيات القصر. غير أن دواعي الحرب تؤجل ذلك. فبعد قرابة شهر سيشارك في الغزوة الشرقية التي سيموت فيها غرقا مع الغارقين، وسينحى السلطان ويحجر عنه، وحين سيأتي موسم الحج سيسمح السلطان الجديد أبو عنان لزوجة أبيه بالرحلة إلى الحج، وستسافر شامة ضمن محضياتها. وبعد العودة ستموت الزوجة وتترك وصية تتضمن رغبتها في إعادة شامة إلى مربيتها زوجة قاضي سلا، السيدة الطاهرة، وبعد عودتها، يزوجها القاضي ابن الحفيد من اسباني اعتنق الاسلام وصار اسمه عليا، لكن العامل جرمون الذي يكره القاضي الذي ينازعه المكانة عند المقربين من السلطان يعمل دائما على المس به بكل الطرق، ويعمل أيضا على المس بعلي وانتزاع زوجته منه بكل الطرق. غير أن نقيب الشرفاء الذي له مكانته عند السلطان يبعد عنها الأذى، ثم يحاول جرمون في إحدى الليالي اغتصابها بعد إبعاده لزوجها والزاهد أبي موسى، لكن أبا موسى بفضل كراماته يستطيع تعويق الفعل، وهكذا تؤمن شامة بكراماته وانكشاف الحجب عنه، فتفضل السكن بجواره في فندق الزيت الذي كان محطة تجارية هامة يؤمه الأجانب وينشط اقتصاد المدينة، ثم تحول بسبب تعسف جرمون وسوء تدبيره وتدبير معاونيه إلى مجرد فندق للساقطات والمهمشين. ولما لم يعد يغطي المكوس التي يرسلها إلى السلطان بفاس، يدس امرأة فاسدة الأخلاق تدعى تودة، تتولى إفساد أخلاق النساء. ثم بعد نفور كل التجار من فندق الزبت وسلا، يعوضهم بنساء مهمشات مطلقات أو منبوذات، ويحدث بعد المجاعة والمحل الذي دام سنوات ثلاث، وبعد أن أم الفقهاء صلوات الاستسقاء مرارا ولم ينزل المطر، حاول أن يصفي حسابه مع أبي موسى الذي زعم عدد من الحجاج أنهم رأوه في الحج، وهو لم يبرح سلا قط. فأرغمه على إقامة صلاة الاستسقاء في أحد أيام الجمعة، غير أن أبا موسى سيجمع جاراته من المومسات ومن بقية مومسات المدينة ويجعل شامة الورعة على يمينه ويمضي في مساء الخميس مقيما صلاة بين الصلاة والحضرات الصوفية ولم يستطع جرمون منعه خوفا من اقتحام الجماهير الهائجة داره على غرار ما قام به آخرون في مدن أخرى. وفي المساء يسقط المطر مدرادا، فيود العامل جرمون تلفيق التهم لأبي موسى لكن أعوانه يجدونه في الغد ميتا في مكان خلواته قرب البحر أيام الجزر.

3 ـ بناء المعنى في «جارات أبي موسى»:

إن المعنى يبنى انطلاقا ليس من المعنى التاريخي للحكاية ولكن من الخصيصات السردية للرواية، فالعالم الممكن يقدم رمزين: أحدهما للشر المطلق ويتجسد في العامل جرمون، ويبدو أن اسمه موضوع ومختلق، للدلالة على الجرم في حق الجميع بما فيهم السلطان، والثاني للخير، ويتشكل من نقيب الشرفاء الذي لا يتوانى في الشفاعة للمظلومين، وشامة ذات الشيم الحميدة كما يدل على ذلك اسمها، وأبي موسى المؤشر على قيم الأولياء والصالحين والمتصوفة كما تتمثلهم الثقافة الشعبية.. ويبدو أن السارد ينحو منحى واقعيا يتعالى على الأزمنة، ويجعل قوى الشر المدعومة بقوة السلطة تنتصر. ويتمثل ذلك خاصة في قدرة إبي موسى على منع بعض الأفعال المشينة الجزئية لكنه لا يستطيع إطلاقا بفضل كراماته المس برمز ومصدر الشر، جرمون.

إن بنية الرواية تتطور من خلال حافز أساسي يبدو كما لو كان عودا أبديا، ينمي حركة السرد ويتمثل في المؤامرة والدسيسة، الحاضرتين في عدة محكيات صغرى، فزواج شامة بالجورائي قاضي السلطان، تتم عن طريق مؤامرة الزوجة الثانية لقاضي سلا وزوجة ابنه حمدان، نظرا لغيرتهما منها. كذلك كان ترتيب تطليقها منه نتيجة مؤامرة

بالعاصمة من قبل حاشية السلطان. ونفس الآلية توصف حدث تسميمها بمدينة فاس الذي كان نتيجة مكيدة من زوجة الجورائي وخادمات مأجورات. كما أن سجن زوجها كان نتيجة دسيسة دبرها جرمون، الذي دبر أيضا إفلاس تجارة زوجها وإفلاس ونفور بقية التجار من فندق الزيت، كما أنه عن طريق المكيدة بشراكة مع عميلته تودة جر المراهقة خوليا إلى الدعارة، وكذلك شأن محاولة اغتصابه شامة، بعد أن أمر بإغلاق الأبواب قبل موعدها وموعد عودة أبي موسى ورفيقه (زوج شامة) من البحر، ويضاف إلى ذلك هلاك ابن قاضي سلا (دحمان) الذي عن طريق الخداع والكيد لقي شر قتلة يمكن أن يلقاها المرء. بل إن الحكايات الفرعية الأخرى العديدة للنساء اللواتي جيء بهن إلى فندق الزيت، تنطلق أغلبها من نفس المحفز، الشيء الذي يوضح أن الدسيسة والكيد والتآمر هي السمات المهيمنة على العالم الممكن لهذه الرواية، وليست المحفزات المضادة الخافتة سوى أفعال معنوية وروحية، تختزل في الوساطة والشفاعة والفعل الخارق. مما يؤكد أن العالم الممكن هو عالم شيطاني تسوده قيم المكر والسطو والإهانة التي لا تبقي للفرد كرامة. ويتركز ذلك خصوصا في سيرورة شامة عزيزة النفس التي تبدو في الرواية ممتلكة لسمات البطل الإشكالي الذي يحمل القيم الأصيلة في عالم منحط، يديره عامل منحط، يسير بالمدينة من الرخاء الاقتصادي والسلام الاجتماعي والكرامة الإنسانية إلى الإفلاس المادي والمعنوي والروحي أيضا.

4 ـ تعارض السلط:

تقدم الرواية صراعا بين سلطتين، وهو صراع مزدوج، يتمحور من جهة، حول التقرب من أعتاب السلطان وامتلاك نفوذ عند بطانته. ومن جهة ثانية، حول جذب الناس إلى مركز هذا النفوذ في مستوى المدينة. أما الصراع الأول فقد كان بين العامل جرمون والقاضي ابن الحفيد. وقد حسم بعد اغتيال جرمون لابن القاضي، وحرمان زوج شامة من العمل وتحويله إلى متشرد يتبع الزاهد أبا موسى أنا حل وارتحل. أما الصراع الثاني فقد كان بين جرمون ونقيب الشرفاء الذي ينازعه المكانة عند السلطان، ويمتلك حق الشفاعة عنده، وأبي موسى الذي تعاظم شأنه عند الناس، خاصة بعد رؤيته المتوهمة من قبل بعض الحجاج يمارس معهم مناسك الحج، وبعد نزول المطر عقب صلاة الاستسقاء التي أمها صحبة النساء. ويصعد جرمون هذا الصراع بعد تأكده من أن العامة تضمر له الكراهية وتدعن له خوفا فقط، أما قلوبها فمع النقيب والمجذوب.

5 ـ البعد الأيديولوجي للرواية:

إن الرواية تؤشر على فساد السياسة التي تجني على الاقتصاد القائم على القيم العادية، وذلك جراء فساد وسطاء السلطة، نتيجة جشعهم واستبدادهم، كما تؤشر على انحلال القيم الأخلاقية والدينية للعامة، وعلى تقاليد جهوية مذلة للمرأة خصوصا. لكنها إلى جانب ذلك تلمح إلى السلطة المعنوية لذوي النسب الشريف وإلى جدوى أهل الزهد والتصوف، وإلى صدق الكرامات وقدرة أهلها على تغيير الوقائع. ولذلك فإن الرواية وهي تريد أن تنغلق على عالم يسوده الفساد مستبدلة القيم الأصيلة بقيم الانحلال، واقتصاد العمل باقتصاد الجسد، تغيب كل رموز الصلاح والفعل المعنوي والغيبي، كما لو كانت تلح على كونه الملاذ من كل الويلات، فبعد موت اللقلاق المقدس تسقط (تودة) ميتة، تماما بنفس الطريقة التي سقط بها في فناء الفندق. ويروع الفندق ويشتد الجفاف والسغب، وبعد أن كف (علي) عن مصاحبة أبي موسى يسقط في المعصية وتصاب شريكته (خوليا) بالجرب القاتل. فينزح نابذا نفسه نحو الشمال. ويتأثر نقيب الشرفاء أيضا بالفواجع فيصبح حاد المزاج..

وبذلك تتلاشى تباعا كل رموز الخير، فلا يبقى غير أبي موسى الذي يوسط فعل سقوط المطر، ويؤشر على إمكانية توبة المذنبات من النساء ضحايا الفساد

السياسي والاجتماعي، ثم لكي يتجاوز الانتقام ويتحداه يموت في خلوته.

6 ـ صورة السارد:

على الرغم من انتقاء التوفيق لسارد عالم بكل شيء وحاضر في كل زمان، فقد حد من سلطته المطلقة تلك، وجعله، يرتب الأحداث كما لو كانت تتنامى في الزمن الحي أمام عينيه. خالقا بذلك متعة القراءة، ومصبغا على الحكاية سحر الالتباس والتشويق، ومن الأدلة البسيطة على ذلك كونه يخفي فشل الجوراني ويخفى السر في طرد خادمته الوفية (زيدة) للضاربات على الدفوف ليلة عرسه إلى صفحات لاحقة حيث يصرح بالحقيقة، ويخفي حقيقة نزيلات الفندق إلى نهاية الرواية، كما يجعل هذا السارد يتنازل في كثير من المواضع عن صوته لفائدة الشخصيات، ويتيح له التلاعب بالزمن، واللغات أيضا، حيث يجعله تارة يحاكي لغة المؤرخ التراثية، ولغة الرسائل السلطانية والرسمية المحاقبة لزمن الحكاية، يستعمل لغة رشيقة معاصرة، خاصة في المقاطع الخاصة بتثمين شامة لفعلها وحبها لعلي.

7 ـ الرواية والواقع المحاقب للكتابة:

يصعب تأويل الرواية بكونها أيقونة للواقع الراهن، فعدا فساد العامل وتجفيف منابع القيم الأصيلة وتشييء الجسد وتحويله إلى سلعة تعوض الإفلاس الاقتصادي، فإن أشكال المعارضة التي توجهها الرواية لا تتلاءم مع المعارضة الواقعية، الشيء الذي يرجح القول إنها رواية عن انهيار القيم والأخلاق واستبداد وسطاء السلطة. ومن ثمة فإنها مجردة ولا زمنية تتغيا أن تكون معقولة، وليس بالضرورة محايثة لشكل حياة محددة في زمن محدد.

المراجع:

- جارات أبي موسى، أحمد التوفيق
- هيكل، محاضرات في فلسفة التاريخ، ترجمة وتقديم وتعليق إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير، بيروت.
- جورج لوكاش، نظرية الروايةن ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط.
- لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، دار الجوار، اللاذقية.
- عبد اللطيف محفوظ، المعنى وفرضيات الإنتاج، دار العلوم ناشرون، بيروت

أسئلة الذاكرة والهوية

في روايات محمد برادة

إدريس الخضراوي

تمهيد

تتغيا هذه القراءة إنجاز مقاربة مغايرة بصدد التجربة الروائية للكاتب المغربي محمد برادة، تنطلق من فرضية عامة مفادها أن التفكير في السرد الروائي في ضوء المساحات التأويلية الرحبة التي تفتحها الدراسات السردية المعاصرة، خاصة السرديات الثقافية المعنية بوضع الأدب، والرواية بشكل خاص، ضمن الفضاء الموسع للممارسات الخطابية التي ينتجها الإنسان ويتحدد من خلالها فعله في الزمان والمكان، يساعدنا على فهم الأهمية التي تكتسيها النصوص في استكشاف الزمانية، وخاصة الزمان المعيش الزاخر بالدلالات والعوالم الثقافية، كما يمكننا من إنتاج معرفة مقنعة وذات قيمة عنها عبر البحث في تجذرها في الثقافي والتاريخي.

ومعلوم أن الدراسات النقدية المعاصرة بأهمية أسئلتها وطموح الأجوبة التي تشيدها، وبتأثير من تنامي الوعي بالمعارف والنظريات المتداخلة، تبلور فرضيات جديدة لقراءة الأعمال الأدبية والثقافية ومحاورة ما يسكن لغاتها من دلالات وأنساق شديدة الصلة بالإنسان، وبالتحولات العميقة التي تشهدها الثقافة. وهذا التوجه المنفتح الذي يميز السرديات الثقافية، ويخصب تناولها للتخييل الأدبي بإعطائه مكانته الطبيعية في إنتاج المعرفة، وبما يتخطى حدود الموضوع المشخص، هو الذي يُمكَنُ من فهم الانتقادات التي ما فتئت توجه للنظريات النقدية المسكونة ببناء النماذج والأنساق الكلية، ومنها ما تجرأ على وصف بعض تياراتها كالسرديات البنيوية بالميتة.[1]

ومن بين ما تضيفه الفرضية الموجهة لهذه القراءة هو كون السعي إلى الإمساك بالدلالات والأبعاد المختلفة التي تسكن روايات محمد برادة، بما تتميز به من انفلات عن المواثيق المكرسة أو التصورات المألوفة حول الرواية في التقليد الروائي، لن يتأتى إلا بفهم الأشكال والأساليب المتعددة التي يجتلبها شكلها السردي كالشذرية والرواية داخل الرواية والتذويت والميتاروائي أو النقد داخل الرواية. وإذا كان السرد يمثل مدخلا أساسيا لعوالمها فلأنه «الأداة التي يحيك بها السارد الضمني أو الصريح، المفرد أو المتعدد السيطرة على المتلقي وبه (أي السرد) يسرق منه حواسه وانتباهه ليخلخل، عبر ذلك كله، ما هو جاهز في أفق انتظاره. ومن ثمة يهيئه لأن يتقبل عملا تخييليا يمتزج فيه الهدم بالتشييد قصد التأسيس لقراءة مغايرة، قراءة محتملة».[2]

استنادا إلى هذا التصور، سيتركز التحليل على موضوعتين أساسيتين تؤطران التجربة الروائية لمحمد برادة، وتُوفران لها قيمة تعبيرية وجدالية بالغة القوة. يتعلق الأمر بالتفكير في:

آ - الكتابة ومقاومة النسيان

ب - السفر يرسم أمكنة للهوية المفتتة

ومعلوم أن هاتين الموضوعتين، اللتين ننتقيهما بناء على فعاليتهما في التأشير على المدار النصي والسياقي، يسرِّبُ من خلالهما الكاتب الكثير من العيِّنات الإيديولوجية التي تسعف على بناء دلالية مواجهة العالم، بوصفها أحد تجليات المجهول الذي تلاحقه الكتابة السردية. وهذه المواجهة التي تعلي من أهمية الوعي بالذات، وتبوئ البطل وكلامه مكانا مركزيا في الحكاية، تقف خلف ابتداع صور ذهنية عن أشكال من التمرد والمقاومة والرفض لكل انتماء. ورغم الطابع المذوت لهذه الصور فإن ذلك لا يلغي أبعادها الاجتماعية، ولا دورها الدينامي والتفاعلي. «فلا شيء في الوجود يمكن أن يدرك خارج رغبة الإنسان الدفينة في أن يكون أكثر من فرد معزول، فما لا يتحقق عنده في الواقع يعيشه في شكل استيهامات وأحلام وصور دفينة قد لا يدرك وجودها بشكل واع أبدا»[3]. ولا يعني هذا أن الشخصيات الروائية تعيش مقطوعة الصلة بالعالم، بل الأصح أنها تؤسس لانتماء خاص أو مختلف يكسبها هويات جديدة ومتغيرة باستمرار.[4]

لهذه الاعتبارات كلها، فإننا سنعنى بإضاءة العناصر الفنية الناظمة لنصوص الكاتب سردا ولغة وفضاءات، والمؤطرة لاستراتيجياتها التخييلية المشبعة بالتشظي والمحتمل والكثافة الاستعادية، وذلك بغية التأسيس لفهم ثقافي أعمق بالموضوعتين السالفتين. ففهم التجربة الروائية في أبعادها الكلية يسمح بتأويل العناصر الأكثر اشتغالا في توليد الدلالة، والأكثر تحريضا على مستوى التلقي.

1 - عناصر ودلالات التجربة الروائية

من المؤكد أن محمد برادة لفت الأنظار إليه، باعتباره كاتبا روائيا، منذ أن أصدر روايته الأولى «**لعبة النسيان**» (1987). وحينما أصدر أعماله الأخرى: «**الضوء الهارب**» (1993) و«**مثل صيف لن يتكرر**» (1999) و«**امرأة النسيان**» (2001)، و«**حيوات متجاورة**» (2009) بدت تجربته السردية أكثر إفصاحا عن كاتب يُحرَّضُ على التفكير في الرواية بطريقة مختلفة لا يخفى طموحها إلى ارتياد أفق جديد متعدد الأشكال والأساليب، والتموقع في فضاء كتابي يبتعد عن وهم الرؤية المفرطة في الواقعية والانعكاس التي ترى في الرواية صورة أخرى من الحياة يجري تثبيتها عبر السرد واستراتيجياته. فمحمد برادة لا يكف في إبداعه السردي عن تنويع الخيوط السردية وإضاءة الأحداث المروية من جوانب مختلفة واستدعاء التمويه والتحايل لأجل اجتذاب القارئ وشده إلى العوالم الحكائية التي ينسجها رواة متعددون.

ولا يعني هذا الحكم النقدي أن نصوصه بما يتحقق فيها من جنوح قصدي نحو التجريب والارتقاء بالمتخيل إلى فضاء أرحب لبناء عالم متكامل يطفح بالرموز والدلالات، تنجز قطيعة في تاريخ الرواية المغربية الحديث نسبيا، ذلك أن الأعمال الروائية الجديدة، ومهما تحقق لها من ضروب التجريب والتمرد على الطرق السردية المألوفة، يتعذر فهمها خارج سياق التقاليد الجمالية المؤسسة. وهذا ما يمكن أن نتعلمه من تتبع تاريخ الرواية منذ سرفانتس نزولا عند تحققاتها الراهنة بما يتبلور فيها من اقتراحات جمالية وحساسيات سردية بالغة الغنى والتنوع.[5]

لقد أمكن لمحمد برادة أن يشيد تصورا حداثيا حول الرواية، ممارسة وتنظيرا، لا تغطي على خصائص أسلوبه ونبرته الفكاهية الساخرة تلك الغنائية الداخلية التي تتدثر بها اللغة وتتشيد بها الأفكار والمشاعر، أو ذلك التأمل الداخلي في الرواية وفي إمكاناتها السردية والتمثيلية. ولذا فالخصائص الشعرية للغة السردية لا يمكن أن نعتبرها مجرد تنويع شكلي أو أسلوبي. كما أن المستندة إلى فرضيات كهذه لن تتمكن من تفكيك سنن ذلك المخزون الثقافي والوجداني الذي يفعم ملفوظات الشخصيات ويقدح فكرها، وهي تقف عارية من كل «رعاية إلهية» يمكن

أن تسندها في مواجهة مصائرها في عالم يشعرها باللاانتماء واللاجدوى.

وتكتسب أعمال محمد برادة أهميتها من علاقتها بالواقع المعيش. وبينما نجد الشخصيات منخرطة في هذا الواقع، باحثة فيه عن ذاتها، فإن الرواية تبدو بالمقابل أقل تلميحا في تأويله، وهذا ما يترك مجالا واسعا للقارئ لتنشيط الفرضيات وبلورة الأسئلة حول الآفاق المتعددة للدلالة. ومعلوم أن هذا الانخراط لا يغطي بالأساس على ما تتركه التحولات الاجتماعية والتبدلات التي تطول الأنساق والقيم والتصورات من آثار على مستوى الشخصيات، مما يضاعف من شعورها بالتمزق واللاانتماء بسبب ما يطبع الفضاء الذي تتحرك فيه من إلغاز وإبهام. وهذا السياق هو الذي يقرع في السرد أصداء فلسفية تقف خلف ابتداع صور يمكن اعتبارها نمطا من الحنين إلى موطن أشبه لهناك في الوطن(Back Home). وهذه اللبنات الشعورية تستخدمها الشخصيات لترسيخ الذات، ومقاومة ما تشعر به من اقتلاع على صعيد الواقع.[6] ومعلوم أن هذه الرسالة الأكسيولوجية[7](Axiologique) هي التي لامسها توماس بافيل(Thomas Pavel) في تأملاته في تاريخ الرواية الغربية[8]. فالخاصية الجوهرية للرواية تتعين في خطابها القيمي؛ وقوامه أن الإنسان الجدير بسكنى الوجود هو الذي لا يكف عن مجابهة العالم، وملاحقة المثال الذي يداوي به هشاشته.

بهذا المعنى يصح القول بأن الرواية عند محمد برادة تحقق وعيا خاصا بالحداثة، قوامه انفتاح على تجارب ومسارات حياة جديدة مرتبطة بتحولات المجتمع المغربي، وانزياح عن البلاغة الساكنة، وتوق إلى اجتراح اللغة القمينة بتشخيص ذلك الذي يحسّه المبدع جياشا متشابك المسارب والمسالك، خاصة وأن الكاتب لا يكتب الرواية للانغمار في فوضى الوجود وضبابيته أو لتشخيص الغرابة التي تحيط بسكنى الإنسان فيه وحسب، وإنما يبدعها من موقع المثقف الذي يجادل بها زيف خطاب المؤسسة بصدد الحرية والديمقراطية والقيم الفردية، خاصة بعدما خبا بريق الآمال المرتبطة بالفورة الحماسية المنبثقة عن تحقيق الاستقلال، وما استتبع ذلك من تحولات مجتمعية بدا أن ما يُظللها مجرد ستور خادعة. وهذا المناخ الثقافي الذي يكرع منه الروائي، يلقي بظلاله على تمثيلات العوالم الروائية، إذ نادرا ما تنضبط لاشتراطات الصوغ التقليدي، لتؤسس انتظاما خاصا بها تضع من خلاله الحكي ومحافله المتعددة موضع التفكير والمساءلة.

وإذا اعتبرنا أن هذا الزخم الدافق من الرؤية يجعل «من المستحيل تقديم العالم في لغة واحدة. والفهم الحقيقي إنما يبنى من خلال الكشف عن زوايا العالم المتعددة»،[9] أمكننا القول بأننا إزاء هذه التجربة نجد السرد لا يحقق مشروعيته، شكلا ومضمونا، بالقياس إلى ما هو متحقق، إلا عندما ينتهك الستار ويوفر إمكانيات مختلفة ومتعددة للفهم والمعرفة. وقد علمنا «ميلان كونديرا» أن الرواية لا تتعين خطابا معرفيا إلا عندما تستنطق الوجود الغامض غموضا رهيبا، وتنجز ذلك التشخيص المجتمعي المغيب بفعل سطوة التقاليد والمواضعات الاجتماعية، والخطابات الآمرة التي تحاصر الفرد وتحدّ من قدراته على الفعل.[10] وهذا الشكل من التحبيك[11] (La mise en intrigue) هو الذي نجد عناصره ماثلة في نصوص محمد برادة، مستفيدا في ذلك مما تحفل به التجارب السردية الكونية من أشكال الصوغ وألوان التمثيل. فالشخصيات في أعماله الروائية تتفجر في دواخلها الرغبة في تكسير الحدود والتطلع إلى فضاءات بديلة توفر لها فرصة النأي بنفسها عن حالات الزيف والتقنع والهامشية التي تشعر بها. يقول العيشوني: «**لقد وجدنا دائما على الهامش قياسا إلى من يعتبرون أنفسهم ناس البلد وحراس تقاليده ومواضعاته، وعندما أنظر حولي أجد أشباهنا كثيرون يتناسلون بنسبة مخيفة**...أن يؤدي ذلك إلى تغيير المعادلة فيحاصر الهامشيون المركزيين».[12] وهذا المسلك الذي تتكشف فيه القيم المضادة للحداثة هو الذي تصدى له الكاتب في خطاباته النقدية، فجعل منه حجر

الزاوية في التأسيس لمشروعية النقد، والارتقاء به إلى مستوى الخطاب الموصول بالحياة الاجتماعية، والمعني بمجابهة أنساقها. والرواية بوصفها كتابة تعددية وتنسيبية، وفضاء لتعدد اللغات والأصوات والرؤى والمواقف، أتاحت له القبض على ما هو مندسّ بين الجلد والمسام، وعلى ملاحقة اللحظات الهاربة التي تحمي الأفراد من النسيان والابتذال.

إذا كنا نذهب إلى القول بأن نصوص محمد برادة تذكرنا بذلك النوع من الكتب التي تحدّث عنها ألبيريس، الكتب التي نحسّ بها ونتذوقها، فتأخذنا بتمثيلها الفني الناضج بالصور والدلالات والرموز، فلأنه يمكن أن نتطلع من خلالها إلى التعرف على ذات مبدعها، وما يجابهه من حالات التفتت في الهوية بسبب من عملية التغيير الأشمل التي تقتلع البنى والصيرورات المحورية للمجتمعات الحديثة من مكانها، وتضعف الأطر التي أعطت الأفراد نقاط ارتكاز ثابتة في المجال الاجتماعي.[13] ومن ثمّ فالمعرفة التي تزودنا بها النصوص الروائية يتم التفكير فيها ههنا بالمعنى الفني المحتكم إلى الخيال وقدراته التكلمية. ومعلوم أن هذا الجانب من المعرفة أقصته العلوم باتجاهها الوضعي، وهو ما جعل فيلسوفا مثل إدموند هوسرل يقرأ في ذلك الإقصاء أمارة أزمة، لأنه يعكس إعراضا في لا مبالاة عن الأسئلة الحاسمة بالنسبة لكل بشرية حقا. فالعلوم التي لا تهتم إلا بالوقائع تصنع بشرا لا يعرفون إلا الوقائع.[14] بهذا المعنى، فاستعادة الأفق الخيالي لإشعاعه في الرواية يمكنها من تحقيق خصوصيتها التمثيلية، أعني خصوصية الانفتاح على الأصوات المهمّشة والمنسية في المجتمع، والتطلع من خلالها إلى أشكلة وجود الذات بالنسبة للعالم. وبقدر ما يكشف هذا الإنجاز عن عبقرية المبدع فإنه يضيء كذلك الكثير من جوانب حياته الخاصة.[15]

هذا الإيمان بالمعرفة المتحققة عبر الخيال والمتحررة من إكراهات التبعية للواقع أو إعادة إنتاجه هو الذي جعل «ميلان كونديرا» يبوئ الرواية مكانة متميزة في سياق الأزمنة الحديثة. إذ استند في ذلك إلى انخراطها في استعادة الاهتمام بالوجود الذي نسيه الفكر الغربي طيلة القرون السابقة على سرفانتس. لهذا قرن «كونديرا» الرواية بالفلسفة، بل اعتبرها فلسفة الأزمنة الحديثة لأنها زجّت بالتخييل في خضم الوجود والقوى المتحكمة فيه.[16] فجوهر الوجود الذي تلاحقه الرواية يتمثل في ارتياد آفاق المجهول عبر التحرر من كل معوقات الوجود المشروع. وتلك هي الحرية.

2 - الكتابة ومقاومة النسيان

إن مصاحبة النصوص السردية لمحمد برادة تُمَكِّنُ القارئَ من اكتشاف ذلك الهدف الذي يحرك الكتابة والمتمثل في مقاومة النسيان، والرغبة في ملء الثقوب الكثيرة التي تهدد الإنسان وتشرخ علاقته بالعالم. وليس غريبا أن يقف المرء على هذه الدلالة انطلاقا من عناوين أعماله المكتنزة بالإيحاءات والرموز. بدءا بـ«لعبة النسيان»، وامتدادا إلى «الضوء الهارب» و«مثل صيف لن يتكرر» و«امرأة النسيان» و«حيوات متجاورة».. لكأننا بالروائي لا يكتفي من تلك العناوين بمجرد توجيه القارئ إلى ما يعتبره مفاتيح مسعفة على إنتاج فهم ملائم لنصوصه، وإنما ينجز بها كلاما مخصوصا عن متنه السردي، وما يعتمل فيه من تمثيل متعدد الأشكال والصيغ لما تواجهه الشخصيات من عناصر الدهشة والريبة والرهبة، وما تسفر عنه مساراتها من شقوق لا تلتئم إلا عبر جدلية التذكر والنسيان. وقد لاحظ النقاد الذين حاوروا نصوصه أن سؤال علاقة الكتابة بلعبة التخييل والذاكرة يأخذ عنده بعدا زمنيا خالصا.[17]

وإذا كان هذا الوعي يترك بصماته القوية على مستوى البداية السردية وأهميتها، فإنه يمتد ليطول تطلعات الشخصيات إلى تحقيق تلك المسافة التي تمكنها من تنسيب الرؤية للزمان والمكان بفسح المجال للغات الخاصة وللذاكرة والتخييل. ف(نعيمة آيت لهنا) تضع الماضي في عين الحاضر لكن الاسترجاع الذي تقوم به لا يسمح لها بتغيير الوجهة أو شق مسار جديد. تقول: **«يبدو لي أنني توهمت، في مطلع**

شبابي، أنني أعرف بالضبط ما أريده من الحياة. تخايل لي أن اللذة وإرواء الجسد ورغد العيش عناصر جوهرية لحماية الذات، وإلى الآن لا أريد أن أتخلى عن ذلك، غير أنني أدرك عدم صلابة هذا الاختيار.[18] ورغم ما تتوفر عليه من ذكاء وجمال وصداقات مع علية القوم فإنها اكتشفت هشاشة الاختيار، وأن ما كان متيسرا لها لا يمكن أن يستمر إلى الأبد.

في كل أعمال محمد برادة لا يمكن إلا أن نلمس ذلك التأكيد على مركزية الكتابة في استعادة الماضي، وإضاءة الحياة من جهة احتضارها. والذاكرة مقرونة بالنسيان، تنهض بدور أساس في دينامية بنية الرواية وإحالاتها المركبة على الذات والتاريخ والوجود. ولفهمها كفعالية متاحة للشخصيات، تُعزِّزُ بها وجودها الذاتي ضدّ مشاعر الإحساس بالنفي والاستبعاد والاقتلاع، ينبغي تحريرها من ربقة الاعتبار النفسي، أي عدم اعتبارها شكلا من الحنين إلى هناك آخر. وهي حالة تقوم فيها الذكريات التي يحملها الفرد بإضعاف مقدراته وإنتاج وضع من السلبية التي تمنعه من توظيف إمكاناته في البيئة التي يعيش فيها،[19] والنظر إليها باعتبارها العنصر الأساس للوجود التاريخي المتناهي للإنسان[20]. أما النسيان فليس مجرد غياب وفقدان، وإنما هو شرط حياة العقل، يوفر له القدرة على التجدد، ورؤية الأشياء بعيون جديدة[21]. إنه يسمح باستعادة التجربة بما يمنحها إمكانيات أوفر للدلالة على أشياء عدا ذاتها كما جرت في الحاضر. لكأن الشخصيات الروائية المبتلاة بالذاكرة لا تعثر على وجودها أو تستبطن عوالمها الحقيقية إلا عندما تتخلص من كل شيء، لتفسح المجال للمخيلة لاستكشاف ما تعنيه الأشياء والوقائع والرؤى.

بهذا المعنى يحدد متخيل الذاكرة والنسيان ملامح فضاء الكتابة عند محمد برادة، ذلك الفضاء الذي يسري فيه شوق إلى موضوع غائب، حدَّ أن يغدو شرط إمكان التجربة التي يكتب عنها. وهذا التجلي هو الذي ينبِّه الذات القارئة إلى حضوره كمكون موضوعي يعول عليه الكاتب في تشخيص العلائق المعقدة بين الإنسان والعالم. وقد قرنت «رجاء بن سلامة» بين الشوق والكتابة، وعزت ذلك إلى ما يلي:

«الغياب متأصل في اللغة وفي الشوق الذي هو أساس العشق. فالدليل اللغوي يفترض غياب المرجع الذي يسمي، والشوق يفترض غياب موضوع الشوق.

يؤدي الشوق إلى الغائب إلى محاولة استحضاره عبر الكتابة، وإن كانت الكتابة من لغة، واللغة تسمي الغائب.

فالشوق يكون بذلك مبدأ مخترقا للعشق وللكتابة. هو حركة الهوى وحركة الكتابة».[22]

والنمذجة التي تقدمها «رجاء بن سلامة» تسعفنا على القول بأن شخصيات محمد برادة إذا كانت تمتلك الوعي بأن التذكر لا يسلم من نقصان أو تعثر، بسبب الطابع الانتقائي للذاكرة، الأمر الذي يفرض عليها الاستعانة بالتخييل والحلم بهدف ترميم البياضات والفجوات الكثيرة، وإضفاء المعنى على حياتها بنقلها من الطابع المتنافر إلى الوجود المنتظم الآخذ شكل القصة التي تقوم بسرد تفاصيلها، إذا كانت الشخصيات تدرك كل ذلك، فإنها حينما تحتمي بالذاكرة، تعرف أن الصور الضاجَة لا يمكن إلا أن تظل أخاديدها محفورة مستعصية على سطوة الزمان والمكان. ومع ذلك، فهذه الصور لا تتداعى إليها بتلك البساطة التي يمكن أن يتصورها المرء وهو يستعيد شريطا ما من ذكرياته الماضية. بل تتطلب منها مجهودا كبيرا، قد يُحدثُ شرخا عميقا بينها وبين الكتابة، لا يمكن تجسيره إلا بتحقق تلك الاندفاعة العصية عن التَحديد.

ولقراءة هذا الموقف الوجودي الصعب الذي تمكن محمد برادة من تأمله في نصوصه وفي العتبات المصاحبة لها لا بد من مواجهة فضاء الكتابة في رواية «الضوء الهارب» والتأمل في تلك الحالة التي راودت «فاطمة» إحدى بطلاتها حينما جاءت إلى «العيشوني» وهو بشقته المواجهة للبحر وللشاطئ الأسباني، فبدا له الموقف مغايرا ومختلفا فقالت له:

«خلاص لا داعي لأن تشغل بالك بمن أكون. أنا أريد

أن أتحدث مع شخص يدرك ارتجاجة أعماقي في هذه المدينة التي تتوارى خلف كلام من نحاس».[23] وهذا النقصان الذي تشكو منه الشخصية، هو ذاته الكامن خلف تلك المسافة التي انتصبت بين «العيشوني» والقماش حينما بادر إلى افتضاض بياضه. **«منذ أيام وهو يحاول أن يفتضّ بياض القماش المشدود. كل التفاصيل واضحة في مخيلته لكن أنامله لا تقوى على الانطلاق. في لحظة ما، يحسب أن شرارة داخلية تجرف تردده فيتحفز للبدء، إلا أن يده تتوقف فجأة قبل أن يلامس القماش فيعيد الفرشاة إلى الكأس ويستسلم لتخيلات مفاجئة تعطل اندفاعه وتؤجل لحظة الشروع في الرسم».**[24]

أي شيء كان يشعر العيشوني بحياد القماش الأبيض غير تلك الاندفاعة الداخلية التي ما كان لها أن تحدث لولا اقتحام فاطمة لخلوته وتبديلها لإيقاع حياته؟

على هذا الأساس يتشيد عالم الشخصيات انطلاقا من سحر داخلي يضفي النبرة الذاتية والشفافية على لغاتها وممارساتها، لكنه يحررها من قيود التبعية، ويوفر لها قدرا أكبر من الوعي بالذات والحرية إزاء ضغط الحياة الحديثة وإكراهاتها المتعددة. فإذا كان العيشوني يدرك، انطلاقا من تجارب مبدعين آخرين، أن الفنان لا يكتب أو يرسم إلا في لحظات الوحدة والضعف، فإنه يعترف بأن الإيقاع الجديد الذي غمر حياته بمجيء فاطمة الملهمة، قد ألغى حياد القماش وحرّك دخيلته التي كانت راكدة ومستسلمة من قبل. يصف لنا السارد هذا الشعور فيقول: «معها كل شيء يمتد، يتوالد، فتأخذ الرغبة المتوارية تنتعش وتنبش القشرة الميتة لتزرع فيها شوق الشهوة ولذة الإبداع والتحقق خارج الذات».[25]

وفي نص «مثل صيف لن يتكرر» يدرك حماد، باعتباره ساردا وشخصية، وهو يقرأ ما كتبه منذ عشر سنوات خلت أن فعل التذكر لا يخلو من التباس وغموض، لذلك يجد نفسه متورطا في شرك أسئلة ملحة بصدد البداية. هل يبدأ من ميدان باب الحديد أو من وداع عائلته في الرباط أو من ركوبه السفينة بالدار البيضاء يوم 13 يوليو 1955 باتجاه مرسيليا أو من محطة القطار بباريس وهو يتجه إلى روما. وحينما يخوض في تفاصيل هذه الأسئلة، يقرر في حوار داخلي ما يلي: **«ليست هناك بداية مطلقة وما سيكتبه يبدو مسربلا بالخيالات متداخلا في الزمان والأمكنة يتشيد بالكلمات...سأكتب ما يتسابق إلى الذاكرة ثم أضيف ما أستدركه وتوشيه المخيلة إلى أن ينفسح القول وينتسج ذاك الذي يراودني بقوة ملحا على أن أسكن الورق حتى لا يبهت داخل مسالك الذاكرة».**[26] وإذا كان هذا الملفوظ يؤكد على مركزية البداية السردية عند محمد برادة فإنه يكشف بالمقابل عن إحساس متوتر بالزمان وبما يظهر للإنسان مطمئنا في يقينيته. ولذلك، يتيح السرد المتعدد الأشكال واللغات والرؤى والفضاءات للشخصيات تنسيب علاقتها بالزمن وإعادة الاعتبار لما يتم استبطانه عبر الحياة الخاصة والحميمية بعيدا عن إكراهات الوجود الجماعي.

واضح أن ثمة نبضا تستوحيه شخصيات محمد برادة من فيض الذاكرة، ذلك وحده الذي يُبدّدُ غربتها في عالم بلا ضياء، ويحميها من الفقدان النهائي. قد يكونوا أصدقاء أو صديقات فقدوا، لكن رونقهم لا يزال حاضرا، أو لقاءات مع نساء كانت أشبه بالومضة، لكن فعل استعادتها يوجه خطوات الشخصيات في هجير العالم الذي تعيش فيه. يقول حماد: «هناك آخرون وأخريات فقدتهم. أناس لهم رونق داخلي أشتاق إلى حضورهم لكنهم هاجروا أو غادروا هذه الدنيا... نساء معهن يتلاشى فراغ العالم ويمتلئ بهجة وحياة، وغالبا ما كان اللقاء معهن أشبه بالومضة: في مقهى بمطار، في سهرة لن تتكرر، في حديقة بمدينة لن أزورها مرة أخرى...مثل تلك اللحظات أحسها دائمة الحضور فأعلل النفس بمثيلات لها. هي لحظات مفقودة إلا أنني أملكها عبر حضورها السري في كياني وكثيرا ما أنتشي بنكهتها المسكرة».[27]

في رواية «امرأة النسيان» حيث يرحل الكاتب إلى أفق جديد أكثر تطلعا لذلك التشخيص العميق، لا تجد (ف ب) وهي بطلة «لعبة النسيان» الرواية الأولى التي انشق عليها صدره، غير التذكر الذي يحميها من حياة باتت لا مجدية أمام ذلك المسار الذي تميز بملاحقة الحرية وتجريب ما يرتبط بها من حالات قصوى. تعرف (ف ب) أن الكتابة لا تخلو من مقاومة، بل هي السبيل لتبديد حالة اليأس التي تلفّ بها، لكنها عندما أخذت في تجريبها أدركت أن اكتشافها كان متأخرا. تقول: «تبقى الكتابة التي تعطينا، ربما، وهم الانعتاق ولا منتهية التحقق. إلا أنني اكتشفت قدرتها متأخرة. وعندما حاولت كانت الدودة قد توغلت في الخلايا لتعطلها».[28] لذلك، لا تكفّ البطلة عن البحث عن سبيل آخر يُوفَرُ لها فرصة التأمل فيما يجري من حولها، على الأقل لتبديد تلك الغرابة المقلقة التي باتت تطوقها في محبسها العائلي بحي فيردان بالدار البيضاء. ولا شيء بالنسبة لها أفضل من الحكي الذي يستعيد التجربة السابقة، ويحقق ذلك المماثل الذي يساكنها في فضائها الخاص. وهي لا تحقق ذلك مع هذا الكاتب الذي كان مسؤولا عن الزجّ بها في روايته السابقة، وإنما كذلك مع الضاوية الفتاة القادمة من سوق الأربعاء الغرب، والمتدثرة هي الأخرى بغرابة لا تقاوم.

بهذا المعنى تتعين الذاكرة كالمخلّص بالنسبة لشخصيات محمد برادة. إنها المسكن الرمزي الذي يحضنها في التجربة التي تعيشها بحثا عن المعنى. وما دامت هذه التجربة مؤثثة بالشروخ والقطائع وأشكال اللاانتماء فإن الرغبة في إعادة خلق الحياة من خلال التذكر تعكس ذلك الشعور الدفين عند الكاتب في إعادة بلورة الرؤية، وتمكين الحاضر من عناصر الدعم الكامنة في الماضي حتى يغدو قابلا للعيش. وأتصور أن مراهنة أعمال محمد برادة على تمثيل الروابط المقطوعة بين الذات والعالم وإعادة بنائها في التجربة السردية يعيد إلى الأذهان التجارب المبتكرة التي مثلت فيها الرؤية الاستعادية إحدى الإبدالات الأساس في الكتابة التخييلية المعاصرة: مارسيل بروست وفرجينيا وولف وجيمس جويس وأندري جيد وإدوارد الخراط وأحلام مستغانمي، الذين كرسوا جمالياتهم لتمثيل الأعماق الداخلية، واستكشاف تلك الطاقة العميقة التي ينهض عليها التذكر، خاصة في تجذير الإحساس بالهوية، ومقاومة الاستسلام لحياة بلغت الحدود القصوى. وإذا كانت الشخصيات في سرودها الاستعادية تلامس تلك الهوة بين ما عاشته في الماضي وما هي عليه في حاضرها، فإن في النهاية تبقى ثمة استمرارية تدرك بها بقاءها وانتصارها على الزمن.[29]

على هذا النحو تنحل الخيوط التي ينسج بها برادة عوالمه التخييلية فتتجلى للذات القارئة رؤية للعالم تتعلق بالموقف الضجر المتولد من حياة تستغرقها عقلانية زائفة يتم التعبير عنها من خلال السرد، لكن هذه الرؤية أعقد من أن يتم إدراكها انطلاقا من الفهم الكولدماني المؤسس على علاقات التماثل، وإن كانت جزئية، بين الرواية والمجتمع، فهي رؤية يتفشى مدلولها في كل أرجاء العالم الروائي انطلاقا من شبكة العلاقات اللغوية وغير اللغوية المخترقة بنظام للتقييمات غير المنفصلة عن الحياة الاجتماعية. ومعلوم أن لميخائيل باختين طروحات مهمة في هذا الصدد، ذلك أن محمد برادة، وهو من مترجمي باختين، يتصادى معها بقوة في أعماله، ويستثمرها لبلوغ تلك الحوارية التي تمكنه من تشخيص العلائق الصعبة والتبدلات العميقة.

من الواضح أن إدماج التحديدات السابقة في إطار خصوصية الرواية وطبيعتها الكلامية التي لا يمكن فهمها إلا باستحضار الآليات التي يقوم عليها الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه، يؤدي بنا إلى خلاصة مفادها أن الاهتمام بالذاكرة مقرونة بالاستدراك المتحقق عبر المخيلة يحرضنا على التساؤل من جديد حول الاختيارات التي يستند إليها الكاتب في تصنيف أعماله ضمن الجنس الروائي، لأننا لا نفتأ نقف على تلك الهوة العميقة التي تفصل بين الواقع والخيال،

مما يضفي الكثير من الالتباس على ما قد يبدو شديد الصلة بما عاشه المؤلف الواقعي. ولهذا فالنقاد الذين يصرّون على قراءة أعماله باعتبارها شكلا من التخييل الذاتي(Autofiction) يستندون في ذلك إلى ما يضفيه محمد برادة من مسحات تخييلية على ما قد يثبت هويته أو يحيل عليها.[30]

3 - السفر يرسم أمكنة للهوية المفتتة

تشتبك نصوص محمد برادة بتحولات المجتمع المغربي في الفترة المعاصرة. ولا يبرز ذلك انطلاقا من جمالية انعكاسية تطابق الرواية بالواقع، ممايجردها من فرادتها باعتبارها إبداعا تخييليا ومستقلا، وإنما يتجلى من خصوصية التمثيل التخييلي لذلك النمط من التحول الاجتماعي والثقافي الذي هو وليد سيرورات الحداثة. والحداثة هاهنا لا تتعين كسرا للشروط المناقضة لها، والتي هي من سمات المجتمع التقليدي وحسب، وإنما بصفتها «صيرورة لا تنتهي من الانقطاعات الداخلية والتفتيت من داخلها».[31] ولا شك أن إحدى خلفيات هذا التحول تجد مرجعياتها في كوننا نعيش زمن الهيمنة التقنية التي تصعب مراقبتها، مما يلقي بالكثير من أشكال التحول والتطعيم والتهجين التي تمسّ في العمق السلوكات والمسارات والطباع والعادات. وإذا كان معلوما أن الإنسان واجه باستمرار هذه الأسئلة المعقدة التي تمس جوهر وجوده، فإن التحولات التي تتمخض عن الأزمنة المعاصرة يواجهها مجردا من كل سند، وهذا ما يجعلها حادة وقاسية وأصعب من أن تحتمل، بعدما أضحت الهوية ملتبسة، غير واضحة الملامح رغم الاختيارات القاسية التي يجربها البشر للحفاظ عليها (الحروب والصراعات العرقية والمناخية..).

بهذا المعنى تخوض نصوص محمد برادة في تمثيل أشكال التحول في الإحساس بالهوية، وبالعناصر التي تمنح الفرد نقاط ارتكاز في الواقع الاجتماعي. فالشخصيات الروائية تظهر منزوعة المركز، ولم يتم تعويض ذلك بأي نوع من الانتماء الذي يشعرها بالانسجام والإحساس بالتحقق، لذلك فهي تعيش حالة من التمزق والتفتت والانشطار. وهذه بالتحديد سمات مجتمعات ما بعد الحداثة التي تنتج ذواتا تفهم على أنها غير ثابتة أو جوهرية أو مستديمة. فالهوية ها هنا «تصبح احتفالا متنقلا، تتشكل وتتحول بصورة دائمة بالعلاقة مع الطرق التي نتمثل أو نخاطب فيها في النظم الثقافية التي تحيط بنا».[32]

وإذا كان (العيشوني) الذي لا نعرف عنه أشياء كثيرة سوى تلك التي تتصل بإقباله على الحياة ولذاتها المختلفة: الرسم والكتابة والجنس، لا يمثل الحالة الأكثر دلالة على هذا المعنى وحسب، فإننا نجد شخصيات أخرى أكثر تمثيلا لهذا التحول في الأحساس بالهوية: (غيلانة) التي عاشت على إيقاع مغامرة عاطفية مع (العيشوني) بطنجة ثم تركته لتعود إلى فاس لتعيش مع زوجها وتنجب (فاطمة)، ثم تترك كل ذلك لتغادر إلى إسبانيا حيث ستمتهن الدعارة. أما التحولات التي عاشتها (فاطمة) في «الضوء الهارب»، خاصة فيما يتعلق بتجربة الحب التي عاشتها مع (الداودي) وما يرتبط بها من أوهام والصدمة التي كابدتها وهي تقف على ما يشهده المجتمع من تخلف وارتداد في المواقف والرؤى، ولذلك تمثل رحلتها إلى باريس أقصى لحظات الوعي بالهوية الممزقة، ذلك أنها ستغير اسمها تبعا للأدوار الجديدة التي باتت تضطلع بها من (فاطمة اقريطس) إلى (فاطمة بدال). والأمر كذلك ينطبق على شخصية (ف ب) في رواية «امرأة النسيان».

وفي رواية **«حيوات متجاورة»**[33] الصادرة حديثا، يلقي محمد برادة ضوءا ساطعا على تمزق الهوية وتفتتها من خلال العتبات التي ينتقيها بحرص وحذق شديدين. لكأنه بذلك ينجز تكثيفا بالغ الدلالة للعالم الذي يتوخى تقديمه لقرائه. فلنصغ إلى هذه العتبة التي يوقعها كاتب سها بال السارد الضمني عن اسمه: **«وها أنا أرى نفسي في قطار لا يكاد يتوقف متنقلا من محطة إلى أخرى، لكن عيني لا تكادان تفارقان القطارات الأخرى**

المتقاطعة، حيث يستقر في مقصورات متجاورة رجال ونساء وأطفال كانوا يسافرون في نفس اللحظة، بتواز مع القطار الذي أركبه، ميممين وجهات مختلفة. كان يمكن أن تكون هذه القاطرة التي أركبها هي تلك التي أراها تمرق هادرة بعكس اتجاه قاطرتي. من يدري؟ لعلني أنا كنت سأكون صاحب ذلك الوجه الأسمر، المدور، المجعد للكهل الذي تطالعني ملامحه عبر زجاج المقصورة المارقة؟ أو لعلني كنت سأكون تلك المرأة السوداء التي تطل من نافذة القطار الآخر؟ ما من أحد متأكد أنه يركب القطار الذي يلائمه، أقصد القطار الذي يشتهيه...».[34]

على هذا النحو تتشيد الهوية عند أبطال هذه الرواية، خاصة (السارد) و(نعيمة آيت لهنا). ففيما يتوقان إلى اكتشاف نفسيهما يكتشاف عالما لغزيا ومجهولا يتوقف عليه مصيرهما. لذلك ينمو الوعي بالذات عند الشخصيات في علاقة منصهرة بالآخر، وهي كلما ازدادت وعيا بها ازداد إدراكها للمتاهة التي تتحرك فيها. وحين يتضح لها انفصالها عن الأشياء والوقائع تزداد إدراكا بغرابة الحالة التي تعيشها. وليس عبثا أن تلجأ (نعيمة آيت لهنا) لمقارنة حالتها بحالات بطلات بعض الروايات كـ(أنا كارنينا) و(مدام بوفاري). **«لعلك تجدني ألف وأدور من دون أن أستطيع الإفصاح عن الحالة التي أواجهها الآن وقد تصرمت أربعون سنة من عمري. غير أنني ألتجئ باستمرار إلى مقارنة حالتي بحالات بطلات بعض الروايات. دائما أتساءل هل المسار الذي يقترحه الكاتب هو حصيلة شروط محددة؟ أم أن للصدفة والمجهول، بل والعبث، نصيبا في تحديد مجرى حياتنا؟ وأنا هنا لا أفرق بين شخصيات روائية وأخرى من لحم ودم نعيشها»**.[35]

وإذا كان الكاتب روبير لويس ستيفنسن يذهب إلى أن القضية الأكبر هي الحركة، وهي حكمة يتقاسم ما فيها من سحر وعمق، كل الكتاب الذين يمكن أن نعتبرهم كتابا مسافرين[36]، فإن هذا المعنى ذاته يتردد في ملفوظات أغلب شخصيات محمد برادة وهي تشقّ مساراتها في رحلة حياة متعددة الدروب والاتجاهات، بحثا عن مكان للحرية يُخلّصها من فخاخ الضبط والرقابة والإحساس القاسي بالاقتلاع. ففي كل أعماله السردية نجد أن الرغبة في الحركة هي ما يسكن الشخصيات، ويحثها على التطلع إلى هناك آخر، تماما كما هي شخصيات الكاتب الفرنسي جوستاف لوكليزيو. وما يقرب بين عوالم الكاتبين أحيانا هو الازدواج الدلالي الذي أدركه ميخائيل باختين في سياق حديثه عن L'ambivalence[37]. فالسفر لدى شخصيات محمد برادة ولوكليزيو يكون تارة فعلا **للانفلات** من شرك المكان الأصلي، وتارة أخرى يتعين شكلا من **الاقتلاع** يحرم الشخصية من التعرف عن جذورها، ويلقي بها في عالم لا تدرك سبل التعاطي معه ومجابهة أنساقه المضادة.

إن القارئ، في الحالتين معا، يكون أمام كتابة لا تستدعي السفر بالمعنى السياحي، وإنما لتجسيد ذلك الشعور الغريب الذي يدفع الإنسان إلى أن يستحث الخطى من مكان إلى آخر أملا في أن يعيش لحظة إلهام تمكنه من تلمس الطريق إلى ما كان يبحث عنه. ولقد تحدث محمد برادة عن علاقته بإنتاج لوكليزيو حينما قال: «ولقد ظلت شخصية (سابا) بطلة قصة ربيع المنحدرة من قبيلة زايان بجبال الأطلس المتوسط المغربية، تلاحقني وتنقلني إلى عالمها التخييلي الغني بالصور والتأملات عبر رحلتها المستحيلة، بحثا عن هوية مفقودة ومهددة باستمرار».[38]

يمثل الإسباني (خوسيو) هذا المعنى بقوة في رواية «الضوء الهارب». فهو الذي قدم إلى طنجة من إسبانيا، كان مدفوعا بالبحث عن ذلك المكان الذي يوفر له اللقاء بالناس، والتحدث في الفن والأدب والموسيقى. وحينما يستعيد العيشوني كلام خوسيو عن هذه المدينة في سياق حواره مع فاطمة يقول: «في طنجة استولى علي وهم اكتشاف الأشياء وهي في نقطة الصفر. غمرني الحماس لأنني موجود بمدينة تتشيد فيها معالم الحضارة حجرة حجرة وبيتا بيتا، وعلى أساس من فسيفساء بشرية تتراوح وتتحاور، وتأوي مغتبطة تحت فضاء واحد».[39]. وخوسيو لم

يعلَم العيشوني فنَ الرسم وحسب في طنجة 1945 وما قبلها الضَاجة بالأجساد والرغبات والميولات، وإنما أذكى فيه، كذلك، الشعور بالانفلات وملاحقة اللحظات والفضاءات الزاهية. يقول العيشوني: «**اتخذت حياتي إيقاعا آخر لأنني بدأت أواجه العالم وكأنني أصنع حياتي كما أشاء. خوسيو لا يتدخل إلا خلسة، حريصا على ألا يشعرني بأي إرغام، وأنا مهووس بالرسم والقراءة، مفتون بالمرأة وجسدها مشدود إلى إسبانيا وما تعد به من متع**».[40]

إن الحركة التي تَحدَثَ عنها روبير لويس ستيفنسن واعتبرها القضية الأكبر بالنسبة للكاتب المسافر، هي ذاتها التي أبصرها العيشوني في حواراته مع فاطمة. لذا فالحركة التي يتطلع إلى تجسيدها بقوة في لوحاته الفنية، وإن كانت ساكنة، هي ما يشخص لنا كقراء معنى تلك الاندفاعة الغريبة والعصية عن التحديد. وليس غريبا أن يلمسها في ذلك الحلم الذي انتهت فاطمة من سرده. فهي مصدر إلهام لا يقاوم بالنسبة له، تماما كما كانت والدتها غيلانة في السابق. يقول العيشوني: «كيف أجعل تلك الوجوه/الأزياء/الشتات/ توجد من خلال الحركة. المشهد شاسع ممتد، والدبيب داخله لا يهدأ وأنا دائما أقرن في مخيلتي تلك الشخوص بالتحفز والاستعداد للجري نحو هدف ما».[41]

واضح أن هذا الحراك الذي يحفز شخصيات محمد برادة هو أبعد من أن يفهم كتعبير عن الرغبة في التنزه، فهي تتطلع من خلاله إلى مكان آخر يوفر ذلك الانفلات من سطوة القيم المحاصرة والخانقة والمانعة من الإقبال على الحياة. وهذا بالتحديد ما كشفت عنه تجربة (غيلانة) مع زوجها حينما رحلت إلى مدينة فاس، لكن بذرة الترحال التي تستكين في أعماقها جعلتها تشعر بالضيق، فطلبت من زوجها أن يفترقا لأنها «**ستعود إلى طنجة لأنها مشتاقة إلى البحر، إلى ريح «الشركي» التي تقلب المزاج، إلى تناول الشاي في صالون مدام بورت، إلى ضوضاء الباسيو في شارع باستور**».[42]

يستثمر محمد برادة متخيل الترحال لإضاءة حالة الامتهان التي يتعرض لها الأفراد في سياقات اجتماعية لا تراعي حقوقهم وأحلامهم. وتعتبر شخصية (غيلانة) نموذجا متميزا لتلك الدلالة. حينما غرَر بها (الروبيو) للذهاب إلى إسبانيا للعمل في إحدى المطاعم، أدركت ذلك الزيف الذي كان يسكن كلامه، لكنها لم تجد غير التحايل على مجتمع لا يكاد يعترف بالأفراد إلا بقدر ما لهم من مال أو جاه، فامتهنت الدعارة ودافعت عن حرفتها الجديدة، لأنها كانت تدرك المسافة التي يمكن أن تظل قائمة بينها وبين من هم حولها، إذا لم تنجح في تلمس الطريق الذي تبحث عنه. ولهذا ليس غريبا أن تقول للعيشوني: «**لست مسؤولة عن الأخلاق أيها الفنان الحبيب. أقولها لك خاصة بعد أن تكشف لي من خبايا الفضلاء، هنا وهناك، ما أذهلني**».[43] لذلك كله، لا تدين الرواية المسار الذي شقته هذه الشخصية، وإنما تنجز بالمقابل حفرا عميقا في الخلفيات الاجتماعية والثقافية التي تقف وراء الكثير من أنماط الامتهان التي يتعرض لها الناس في هذا العالم.

وبقدر ما يتعين الترحال سبيلا للتحرر ومعانقة الدائرة الزاهية، قد يغدو عاملا مولدا لأسباب الحيرة والأسى، خاصة حينما تتكشف تلك المسافة الفاصلة بين ما عاشته الشخصية في فضائها الأصلي، وما تواجهه من ضروب التمرد والمسؤولية الفردية في الفضاءات الجديدة. و(ف ب) الشخصية المتخيلة في رواية «امرأة النسيان» تعتبر هذا المعنى جزءا كاشفا لمعاناتها في محبسها العائلي. فهي المأخوذة حدَ الغواية بهيجل وماركس وفرويد، تدرك أن المنفى أمر دنيوي وصعب، لكنه كاشف لالتماعات لا حدود لبهائها ولشرف معناها. ذلك ما أدركته حينما حلت بباريس المدينة الضاجة بالمتع والشهوات والمحرضة على تجريب الحالات القصوى للحرية. تقول (ف ب): «**عندما وصلت إلى باريس أدركت أن الحياة يمكن أن تكون مختلفة عما عشته في المغرب تحت وصاية**

تأخذ أكثر من شكل. وجدت أن الفتاة تستطيع أن تكون مسؤولة عن ذاتها وأن تواجه أعباء حريتها وأسئلتها الخاصة، الصعبة. في البداية رحت أقرأ بنهم، أناقش وأكرع من كل الكؤوس التي ظننت أنها ستروي غليلي. وأغرتني لحظة المراجعة وإعادة النظر في الفكر الفرنسي خلال الستينات، فاستسلمت للإغراء واهتممت بفكرة النفي التي اعتبرتها رحما منها تولد الأشياء المثيرة والتغيرات المجددة».[44] فهذا الانجذاب الذي كان يسكن (ف ب) عندما كانت بباريس، يشخص بالمقابل التصدعات التي كانت تحدث في المجتمع المغربي،[4] والتي تجعل الحوار متعذرا بين الذهنية التقليدية التي تحرس ديمومتها بالتمسك بالماضي وبالقيم التقليدية، وبين فئة جديدة تتطلع إلى تلك الحرية التي تضع كل شيء موضع تساؤل.

تركيب

من الصعب جدا القول بأن الدلالات الكبرى الناظمة لمجمل أعمال محمد برادة تتكثف في هاتين الموضوعتين، وإن بدا أن السعي إلى تلمس أبعادها المختلفة في انزياحيتها وتشتتها لا يمكن أن يتحقق بمنأى عن الوعي بإحالاها الثقافية وتعبيراتها عن أسئلة الهوية والاختلاف. غير أن ما يمكن استخلاصه من هذه القراءة هو ذلك التقاطع بين الكاتب وشخصياته المتخيلة رغم الأقنعة المتعددة التي يستدعيها المؤلف لحرف عيناته السيرذاتية. ولا يعني هذا التأويل أننا نزجَ بهذه النصوص السردية فيما يتجاوز إطارها الأجناسي بما يختص به من معايير وقيم أسلوبية، وإنما لأن الروائي مهما تعمقت المسافة بينه وبين شخوصه تبقى الصلة قائمة وشاهدة على العلائق المركبة بينهما. إذ الكاتب في النهاية هو المسؤول عن خلق هذه الشخصيات وإقحامها في حياة جديدة بين الأوراق. لقد سبق لفلوبير أن قال بأن (إيما) بوفاري هي أنا، لكي يبرز تلك الإلماعات المرجعية التي تفصح عن نفسها في مواقف وتصرفات هذه الشخصية المتخيلة.

وعلى هذا الأساس فالإنصات للعيشوني أو غيلانة أو فاطمة، وكذلك حماد والهادي، ونعيمة آيت لهنا أو ولد هنية... يبرز الوشائج العميقة التي تصل محمد برادة بها، فملفوظاتها تكشف عن جوانب من حياة المؤلف ورؤيته للعالم، وما عاشه من ترددات وتقلبات، وكذلك ما نهل منه من منابع فكرية وجمالية. ومع ذلك لا يمكن للذات القارئة أن تغض الطرف عن تلك المسافة التي تبرز أحيانا بين الاختيارات الإيديولوجية للكاتب الضمني والمواقف المعبر عنها في ملفوظات الشخصيات. ولذا فالفرضية التي واجهنا في ضوئها روايات محمد برادة ترتكز على الأخذ بالاعتبار ذلك الأفق المغاير المجابه لحالات التكلس والجمود، والمحرض على اجتراح أسئلة تضيء جانبا من عقدة المجتمع التي سبق للكاتب المغربي عبد الله العروي أن جعل منها إحدى مقومات نجاح الرواية[45].

لقد وجد محمد برادة في الرواية بوصفها كتابة تعددية تلك الحرية التي يحدد بها موقعه وفضاءه الخاص قياسا إلى الكتاب الذين يقاسمونه الانتماء للعصر. فشكلها المفتوح المتعدد اللغات والأساليب والمرجعيات لا يناسب فقط الكاتب المتطلع إلى فسحة يقول من خلالها ذلك الذي يحسه جياشا في الداخل، وإنما يلائم القارئ كذلك، الذي يجد فيها من التصورات ما يُمكّنهُ من بلورة تلك الاستجابة التي هي قمينة بإنتاج المعرفة التي تحاور الذات والأدب والثقافة والتاريخ. ومحمد برادة كاتب لا يدع خبرته الجمالية في منأى عن الأكوان التي يبتدعها لشخصياته السردية، بل يستثمر منها ما يكسر البنية الخطية للسرد، ويستدعي ذلك الفكر الذي لا يتردد في إلقاء ضروب الشك والريبة على ما يبدو جاهزا أو كليا: بدءا بالحكي، والجدوى منه، وامتدادا إلى العالم الذي يقض مضجع الشخصيات، ولا يترك لها من عناصر المقاومة، غير الاحتماء بالذكرى التي تشعرها بالاستمرارية والوجود والهوية المتغيرة باستمرار. والنغمة القلقة المكتسية بالحزن، والتي

تطبع كلام الشخصيات، ليست منزعا نحو كتابة الكآبة والأسى والحنين. فمحمد برادة يبلور رؤية بصدد العالم يستمد لها عناصر الارتكاز من الذاكرة واستدراكات المخيلة. ولهذا فنصوصه تطرح علينا أكثر من سؤال بصدد العلاقة بين الخيالي والمرجعي، الأمر الذي يستدعي تأويلا يمكن أن يضيء الأبعاد الثقافية المعقدة التي تسكن الحكي وتُستبطن دواخله وعلاقاته الملتبسة بالذات الكاتبة.

الهوامش:

1 - نجد هذا الوصف في دراستين شديدتي الأهمية:

- Raphael Baroni. La Tension Narrative Suspense. Curiosité et surprise. Editions du seuil. Collection poétique. Paris2007.

- Pierre Van Den Hovel. Parole Mot Silence. Pour une poétique de l'énonciation. Librairie José Corti. 1985.

2 - عثماني الميلود: السرد الروائي في الرواية المغربية وآليات التحديث. التجريب- التذويت- السخرية، ضمن كتاب: الرواية المغربية أسئلة الحداثة، مختبر السرديات، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء1996، ص11.

3 - سعيد بنكراد: الصورة الاشهارية آليات الاقناع والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء2009، ص7.

4 - يطلق كلود دوبار على هذا الشكل من الهوية: الهوية التطويعية لما يعتريها من ضروب التحول والتغير . وما يميز الهوية التطويعية، وهي نقيض للمفهوم الثابت للهوية، هو كونها تعبر عن تصدعات أو أزمات طالت الأشكال الاجتماعية القديمة لتحل محلها أشكال اجتماعية جديدة قوامها تنامي الوعي بالذات، وهو ما يشكل انتصارا على الأشكال الهوياتية القديمة التي كانت تستند إلى تفوق المماثلات الثقافية والمجتمعية على المماثلات التأملية والسردية. كلود دوبار: أزمة الهويات، ترجمة راندا بعث، المكتبة الشرقية، بيروت2008.

5 - بيير شارتييه: مدخل إلى نظريات الرواية، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء2001، ص40.

6 - ستيوارت هول: حول الهوية الثقافية، ترجمة بول طبر، مجلة إضافات، ملف الهجرة، العدد الثاني، ربيع 2008، الجمعية العربية لعلم الاجتماع بالتعاون مع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ص138.

7 - يشير هذا المفهوم إلى كل ما له علاقة بالقيم.

8 - Thomas Pavel. La pensée du roman. Editions Gallimard. Coll nrf essais. Paris 2003.page47.

9 - ديفيد هارفي: حالة ما بعد الحداثة بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة الدكتور محمد الشيا، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت2005، ص49.

10 - ميلان كونديرا: فن الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة2001، ص9.

11 - نقصد بالتحبيك جعله ماثلا في حبكة سردية. لمزيد من التوسع في هذا المفهوم يمكن العودة إلى:

- بول ريكور: الزمان والسرد الحبكة والسرد التاريخي، الجزء الأول، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، مراجعة جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، طرابلس- لبنان2006.

- Raphael Baroni. La Tension Narrative Suspense. Curiosité et surprise. Editions du seuil. Collection poétique. Paris2007.

12 - الضوء الهارب، ص176.

13 - ستيوارت هول: المقال السابق نفسه، ص137.

14 - إدموند هوسرل: أزمة العلوم الأوروبية والفنومينولوجيا الترنسندنتالية، ترجمة إسماعيل المصدق، المنظمة العربية للترجمة، بيروت2008، ص44.

15 - R.M.ALBERES. Littérature horizon 2000. Editions ALBIN MICHEL. Paris1974. p21.

16 - ميلان كونديرا: فن الرواية، المرجع السابق نفسه، ص8-9.

17 - نجد هذه الملاحظة عند الناقد عبد الرحيم العلام في قراءة بعنوان: من «لعبة النسيان» إلى لعبة الذاكرة، قراءة في «مثل صيف لن يتكرر» لمحمد برادة، مجلة الثقافة المغربية، العدد 16، ماي 2000، ص100.

18 - حيوات متجاورة، ص49.

19 - غسان الحاج: الهجرة ودور الذاكرة والطعام في عملية إنشاء موطن، مجلة إضافات، العدد الثاني، ربيع 2008، ص10.

20 - هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، مراجعة جورج كتوره، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع، طرابلس- ليبيا2007، ص65.

21 - نفسه، ص65.

22 - رجاء بن سلامة: العشق والكتابة قراءة في

الموروث، الطبعة الأولى، دار الجمل، كولونيا2003، ص77.

23 - محمد برادة: الضوء الهارب، الطبعة الثالثة، نشر الفنك، الدار البيضاء2001، ص14.

24 - الضوء الهارب، ص12.

25 - الضوء الهارب، ص35.

26 - محمد برادة: مثل صيف لن يتكرر، محكيات، منشورات الفنك، الدار البيضاء1993، ص8.

27 - مثل صيف لن يتكرر، ص132.

28 - محمد برادة: امرأة النسيان، رواية، نشر الفنك، الدار البيضاء2001، ص60.

29 - ميري ورنوك: الذاكرة في الفلسفة والأدب، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت2007، ص220.

30 - محمد الداهي: الحقيقة الملتبسة قراءة في أشكال الكتابة عن الذات، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء2007، ص176.

31 - ستيوارت هول: م م، ص141.

32 - ستيوارت هول: م م، ص140.

33 - محمد برادة: حيوات متجاورة(رواية)، منشورات الفنك، الدار البيضاء2009.

34 - حيوات متجاورة، ص4.

35 - حيوات متجاورة، ص49.

36 - Les écrivains voyageurs، de l'aventure à la quête de soi، Magazine littéraire، n°324، juin2004.

37 - يستند باختين إلى هذا المفهوم في تحديده لجنس الرواية. ففي كتابه: «استتيقا الرواية ونظريتها»(Esthétique et théorie du roman) يؤكد باختين بأن الرواية تمتص أساليب السرد القديمة خاصة الخطاب الكرنفالي المؤسس دلاليا على الشيء ونقيضه. وهذا ما قاده إلى اعتبار الرواية جنسا أدبيا حواريا ينفتح على الغنى والتنوع الذي يطبع الحياة الإنسانية. وبهذا المعنى فهي تعرض فضاء مشخصا يحفل بالأشياء ونقيضها من خلال صورة البطل.

38 - محمد برادة: لوكليزيو كاتب متوحد يجد حريته في الكتابة، ضمن مقدمته لمجموعة: الربيع وفصول أخرى لجون ماري جوستاف لوكليزيو، ترجمة محمد برادة، دار الفنك، الدار البيضاء1997، ص7.

39 - الضوء الهارب، ص51.

40 - الضوء الهارب، ص54.

41 - الضوء الهارب، ص41.

42 - الضوء الهارب، ص74.

43 - الضوء الهارب، ص75.

44 - محمد برادة: امرأة النسيان، ص15.

45 - محمد الداهي: عبد الله العروي من التاريخ إلى الحب، حوار، نشر الفنك، الدار البيضاء، ص 26.

زمام الحكي

(نموذج : رواية "دنيا جات" للطيفة حليم)

فاتحة الطايب

1 ـ إثارة الدهشة أسمى رسالة للأدب، وغالبا ما تحفز الدهشة من اكتشاف القارئ المتفاعل مع المقروء لتدفق الحياة في مختلف أشكال الموجودات من حوله على نحو لم يتبينه بسبب خداع الظاهر، مما يؤدي إلى تغيير صورة المرئي مثلها في ذلك مثل وعي المتلقي"[1].

في هذا السياق، نسجل أن الكاتبة لطيفة حليم أثبتت قدرتها في روايتها الأولى "دنيا جات"[2] على إصاخة السمع لبوح كثير من الموجودات من حولها، وهي تتعقب دروب الحياة في الأشياء بخطى المبتدئة المتهيبة من الرحلة، المعترفة بصعوبة السير في هذه الدروب المتشابكة، المضاءة حينا والموحشة أحيانا كثيرة.

خطى من ظنت، كلما اصطدمت بعقبات غير متوقعة، أن الاحترافية في السرد تشكل قارب النجاة بالنسبة للروائي، وهي لا تدري أن ما جعل رحلتها ـ رغم كثرة عثراتها وكبواتها ـ مختلفة الثمار، هو عدم الاحترافية، هو هذه الفوضى / الهلوسة التي تتكرر كلازمة، كاعتذار مبطن.

إن محك الإبداع، ليس هو النظام المريح الذي يجنب الكاتب مشقة المكابدة وحرقة الأسئلة وخطر التيهان أثناء البحث والاستبطان المتيقظ للنفس، وليس هو اليقين الضال من امتلاك المعرفة التي لا يملكها الآخرون والقدرة بالتالي على تقديم التأويل الوحيد السليم للعالم، محك الإبداع بخلاف ذلك هو قلق التأثر، هو الانحراف المؤدب"[3].

نعم، إن الهلوسة التي تضيع على القارئ نقطة الارتكاز أحيانا كثيرة، وعدم الاحترافية الذي ولد التهيب من عملية الكتابة، وتعدد انتماءات الساردة الموثق لعلاقتها بالعناصر الحضارية المغربية وبالجوهر الإنساني، والجرأة المؤدبة المدعمة بانعدام الأحكام المسبقة عن هذه المجموعة البشرية أو تلك والتي تؤدي دائما إلى إنتاج تأويلات بائسة ...كل هذه الأشياء، أثمرت نصا يعيد تشكيل الحياة باعتبارها" نَحْوُ التناقض والائتلاف" دون ادعاء القدرة على فعل ذلك.

2 ـ لمقاربة هذا النص المتشعبة دروبه، اخترنا أن نقتفي ـ من خلال نماذج ـ أثر الساردة وهي تحاول الاقتراب من الواقع الكامن في روح الأشياء، مركزين على الطريقة التي تمسك بها زمام الحكي.

2-1. درب للافضول: عنه تتفرع كل الدروب، فمن فاس إلى غرناطة إلى مانشستر، إلى مكناس وايتزر، فبيت الله الحرام فالقدس وبغداد، وتطوان والقاهرة وباريس والرباط وموريال والرستاق.

زمام الحكي محكم مادامت روح الأشياء تصل إلى القارئ عبر فضاء النساء ابتداء من أواخر

القرن التاسع عشر، بعفوية عميقة تكشف الستار عن الحقيقة المتخفية : إن المرأة المضطهدة الدائمة الشكوى من مصيرها والتي ترغمها على الخضوع والانكسار عبارة : "علي بالحرام انت طالق بالثلاث"، هي أقوى محافظ على عناصر الهوية المغربية، وأعتد حارس في نفس الآن للطقوس والعادات المكرسة لوضعيتها.

ومما يترجم هذا الفضاء في الرواية، أشكال اللباس وأنواع الأكلات والحلوى، وأثاث المنزل المنسجم مع هندسته، وطقوس الحمام والزواج والأدعية ودار الفقيهة : (التَّا جوجْ مَنْ فوقْ، الْحا ما تْنَقّطْشي، الْيا جوجْ مَنْ تَحْتْ)، وكذا الأغاني وفن التطريز :

يسمع لها صوت له رنة ناعمة دافئة متميزة.

انعم صباحك يا ضوء الله

يا الشارق في بيت الله

قل لحبيبي رسول الله

يوقف لي عند خروج روحي الله.

تدخل الغرفة الكبيرة، في ركن من أركانها تلامس رزمة، تمسكها تفتحها، بداخلها قفطان الملف زواني، وصرة بوسطها عقاد وقيطان وسفيفة.

تجلس القرفصاء بباب العتبة. تنظر إلى قبة السماء الزرقاء الصافية، تشرع في التطويق، تدخل الإبرة وتخرجها في إيقاع متصل لا ينقطع. (ص 7).

توظف الساردة الخطاب العالم - سياسيا كان أم فكريا - بشكل غير وظيفي فيفلت الزمام من يدها، يفلت أساسا حينما تتذكر الكاتبة أنها بصدد كتابة رواية حداثية، وأن الرواية نتاج تحصيل ومعرفة، وهكذا تتحول لغة للافضول التي تعيد تشكيل الأحداث بعفوية إلى سجل من التفاعلات المصطنعة :

أنا لست خانعة ولا ضعيفة، أنا قوية وقادرة على الوقوف أمام جبروت سيد العباس وصدام وكلينتون وشارون (...) عندما كنت أغط في سبات عميق سمعت نغنغة ودعابة سيد العباس لدادا الياقوت، توجعت ألما من شدة الغيرة (...) أنا الآن في القبر أسمع نغنغة ودعابة كلينتون لمونيكا" (ص 21-22).

إن هذا النوع من المقارنات المفتقرة لمجالها على لسان للافضول (سيد العباس ودادا الياقوت مقابل كلينتون ومونيكا)، يزعج ويقلق مسيرة السرد وإن جاء في سياق التلاعب بالزمن الذي يتكئ على الذاكرة، ويسمح بالانتقال الفجائي من فاس إلى بغداد، حيث تتطرق الساردة في غير قليل من الإقحام أيضا لعلاقة منى - حفيدة للافضول - بالقلم :

تجرها من يدها، يسقط القلم أرضا. ترغب أن يقع القلم في جوف النهر وتغرق من أجله وتنتحر، كما انتحرت فيرجينيا وولف غرقا في نهر أووز. (ص 26).

لا يسلس القياد إلا حين يسمع صوت للافضول من جديد وهي تنادي على دادا الياقوت، ثم والساردة تتابع تفاصيل العرس في دار للاالبتول، فتبوح هذه التفاصيل بروعة الفن، وبحقيقة العلاقات الاجتماعية الطبقية بمدينة فاس وبخفايا البنية الذهنية الخاصة بساكنتها، التي تحتفي بالمظاهر وهي تنقب عن الكنوز المطمورة في الأرض المغربية.

يسلس أيضا أثناء الاهتمام بالأصول الأندلسية، ويعسر عندما ترغم الساردة القارئ إرغاما على الانتقال الفجائي من دعاء للافضول أن يرزق زوجها كنزا به يهدأ روعه، إلى دعاء ماريا الدخول إلى بغداد آمنة.

2-2. درب للازهور / درب منى : يلج بنا السرد منعرجات هذين الدربين المتشابكين - اللذين يعدان استمرارا وتطويرا في نفس الآن لدرب للافضول في فاس - في يسر، كلما تكلمت الأشياء لغتها الخاصة فأفصحت : أي كلما أفصح تقشار اللوز ولعبة الستائر عن التمييز بين الذكور والإناث، وأفصح زواج البنت الصغيرة بالشيخ عن القهر واغتصاب الحياة تحت ستار الشرع، وأفصح حضور الرجل الخادم في فضاء الحريم المغلق عن العنف الطبقي وانتشار استعباد الإنسان الضعيف في بلاد "المسلمين" :

جلسات المحجوب مع للازهور اشتدت الأيام

الأخيرة، وبدأ يفضي لها بفضائح البزازين. الحاج سمح للمحجوب بولوج فضاء الحريم المغلق. يدخل المطبخ وتمده سيدته بقطع اللحم ملفوفة في الخبز. منى تحفظ التاريخ وتفرك اللوز.

المحجوب أصبح شبيها بمويط، الأسير الفرنسي الذي خرج من باريس عام 1670، وبيع في سوق النخاسة بالرباط بباب القناط (ص43).

إن المقارنة المقحمة بين المحجوب والأسير مويط تزعج مسيرة السرد بدون شك، إلا أن هذا الإزعاج يتبدد أمام العفوية التي تم بها كشف الستار:

أ - عن طبيعة الازدواجية المفروضة على الإنسان المغربي جراء الاستعمار، استنادا إلى تعايش وتنافر العناصر الحضارية: الضفيرة والحناء والكوب كرصان، المنصورية والجلابة والكوستيم، الشربيل وصباط الطالو، عرائس القصب والعربة ولعبة السينما.

ب - وعن تمظهرات التفاعل مع المشرق، عبر الرقص والغناء وأفلام السينما وتأثير كتاب قاسم أمين.

يتابع السرد مسيرته بارتياح وهو يعيد تشكيل نضالات الشعب المغربي ومظاهراته من أجل الاستقلال، وكذا تفاصيل حياته اليومية الصعبة من خلال فضاء السقاية حيث تتعارك النساء من أجل الماء، فعلاقة أهل المدن المتوترة بسكان البوادي، وتأثر الإسلام بالأعراف، وأجواء الحمام التي تترجم عمق الفوارق الطبقية وتجذر الخوف من ممثلي السلطة:

داخل الحمام توجد صاحبة الشرطي، سيدة صعبة المراس. عندما تلج الحمام يقطع النساء الزي، يملأن القباب على مهل ولا يقع شجار ولا هجاء. ينسكب الماء على أطراف البرمة صافيا والطيابة تبادل النسوة الكلام المفرح (ص 71).

بواسطة تداعيات الحكي، تزيل أجواء الحمام الغبار أيضا عن التاريخ المنسي، لتكشف عن علاقة الأسرى الأوربيين بسيداتهم في عهد المولى اسماعيل:

الحمام الذي سأحدثك عنه هو حمام مدينة سلا ليس حمام الروامزين بمكناس، كان في هذا الحمام نساء يتسلين بالحوار ويضحكن مع نساء أخريات. وحتى تكون التسلية على أحسن ما يرام يصحبن معهن "السبوردولا بلاش "متنكرا في زي فتاة. (...) التاريخ لا يكتب كله

(...) النساء لا يتسترن ولا يحتشمن من الأسرى الأوربيين، لاعتقادهن أنه عميت بصائرهم كما عميت أبصارهم. (ص 76).

كلما تعثرت الساردة بعد ذلك واختلطت عليها الأزمنة، وجدت سندا في تفتق دربي للأزهور ومنى عن دروب موازية، مضيئة ومطورة لهما. إلا أن الزمام كاد يفلت منها تماما أثناء سيرها في الدروب المتقاطعة، في المناطق التي اعترض فيها طريق السرد خطابان اثنان: الخطاب العالم والخطاب النسائي، فتوظيف الأحداث السياسية والاستناد إلى مرجعيات ثقافية، لا يتمان أحيانا كثيرة وفق حسابات دقيقة تراعي مستوى الشخصية وسنها ومنطق الحكي، يدل على ذلك مثلا - بالنسبة للخطاب الأول - هذا المثال الذي تحكي فيه الجدة للأزهور حكاية من حكايات "ألف ليلة وليلة" عن شاب فقير سينقذ بنت السلطان ويتزوجها، وهو يعدو من أجل إنقاذ الأميرة تعلق الجدة فجأة:

الشاب الفقير لم يكن على علم بسرعة السكود الذي ضرب تل أبيب من بغداد، ولم يكن خبيرا من علماء تكنولوجيا الحرب؟ (ص 67).

أما بالنسبة للخطاب النسائي غير الوظيفي، فنمثل له بهذين النموذجين المرتبطين بطفولة منى:

"تسمع لغط البنات وسط الحي، تندس بينهن ويلحق أخوها أمين وسطهن، منى تذكر أن المعلمة حفظتهن القاعدة النحوية.

قالت:

- نخاطب جماعة الإناث بلفظ الجمع المؤنث،

وإذا لحق بجمع المؤنث ذكر يتحول جمع المؤنث إلى جمع المذكر.

منى تحفظ القاعدة النحوية، لكنها لا تعرف: ذكر أنثى (ص 81).

إن تناقض الخطاب وعدم تلاؤم محتواه مع سن الطفلة المنشغلة باللعب في هذا النص، هو ما نلمسه أيضا في قول الساردة:

يحلو لها أن تقلب صفحات الكتب لتنزع الصور (...) منى ما تزال عابثة بكتب جدها المغبرة، تبحث عن الصور (...) الخصائص الكبرى للسيوطي، الجزء الأول تقلب صفحات الكتاب بسرعة، تقف عند صفحة 532 "...والله رأيت النساء يشددن على الحبل وقد بدت سيقانهن و خلا خلهن رافعات ثيابهن؟" منى تفتح القرآن الكريم "...كشفت عن ساقيها". (ص 89).

3.2. درب كنزة : لدى الكاتبة رغبة في أن تكون وفية لجميع انتماءاتها، ولكن هل يستطيع الإنسان، وإن كان صادقا في مسعاه، أن يكون وفيا بنفس القدر لكل العناصر التي تشكله إن لم تسعفه لغة جميع هذه العناصر؟

درب كنزة، درب الأطلس المتوسط، حيث يتلاحم الجمال مع القوة، ورمز لصوت الطبيعة الذي لا تخنقه القيود والجدران:

إنها امرأة قوية، ليست موضوعا لمتعة أي رجل، ولا جسدا ساقطا لنظرات بعض الرجال السفلة، تغض البصر، تستحي وتنط على فرسها بفخر واعتزاز. لا تضع نقابا يجرح عينيها... (ص 134).

درب كنزة مدخل أيضا لإعادة النظر في الزعامات التاريخية وفي النضالات المنسية، من خلال علاقتها بالزعيم الذي نفي من مدينة فاس إلى قرية إيتزر. وهي علاقة امرأة حرة ترى من واجبها تقديم الدعم لمن ينادي باستقلال الوطن. يتم الكشف عن زيف الأوهام التي صيرت حقائق يتلقنها الأطفال في المدارس ويدونونها في كراساتهم، فتنتصب الحقيقة عارية:

كثير من الخيال والغطرسة والتفوق يستولي على قلم الزعيم عندما يكتب مذكراته. الأحداث غالبا كذب، صنعها من الخيال (ص 150).

من مذكرات هذا الزعيم اختفت مساندة كنزة كما اختفى أثر الظرفية التاريخية، وبدل الزعامة الفعلية لمن شكلوا خطرا حقيقيا على الاستعمار كما يؤكد ذلك رد فعله الوحشي ضدهم، يوهم الزعيم:

القارئ في حكايته أن اجتماع فلان وفلان في عدد لا يجاوز سبعة أفراد ببيته حدث مهم وتاريخي، وأن له أثرا بليغا في مجريات الأحداث بعد ذلك، وأن كل الأحداث المعاصرة له كانت منضوية تحت لوائه، و...هل يظن أن مثل هذه الحوادث الشخصية تغير التاريخ؟ (ص150).

يسلس قياد السرد، والساردة ممعنة في الكشف عن كذب التاريخ، مقدمة تصورا جديدا لمفهوم الزعامة:

يجب أن نعلن عن تزوير التاريخ، وأن نصرح بكراهيتنا للطغاة والكاذبين من الزعماء، كلنا زعماء (ص151).

يعسر تارة ويسلس أخرى، حينما تتقاطع الأزمنة بين قرية إيتزر حيث جذور والد منى وعمتها كنزة، والكبيك حيث يدرس ولدها أسد، وفي الرحلات التخييلية بين العوالم المختلفة إصرار على الكوني والقواسم البشرية المشتركة:

تنحني بسرعة تمسك بكأس رائب، تجده شبيها برائب عمتها. تنشد الوحدة الكونية في خضم تفكك هذا العالم الرهيب(...) الوحدة التي تطلبها موجودة وصارخة في كل مكان، الماء بالقرية الجميلة، الماء بكبيك، الرائب بأسواق كبيك، الرائب بسكن عمتي (ص 144).

أثناء هذه الرحلات، تظل قرية إيتزر نقطة ارتكاز كما كانت من قبل فاس حيث جذور أم منى ومكناس حيث سكن عائلتها، وكما هو الشأن مع نسب الأم تبحث الساردة في نسب الأب إلى أن تصل به إلى

فاطمة الزهراء بنت الرسول (ص)، وتمعن تخييليا في التنقيب إلى أن تجمع النسبين معا في الأندلس، فيصبح نسب الأم تاجا لنسب الأب:

> سبق أن أخبرها والدها متفكها بأن الرسام بيكسو من جبال الأطلس المتوسط واسمه الأصلي بوقسو. لحق بالاسم تغيير من جراء نقله من الأمازيغية إلى الإسبانية، جد جد بيكسو أمازيغي قدم مع طارق بن زياد فاتحا جزيرة الأندلس" (ص 181).

تتوقف الساردة عند تفاصيل شجرة الأرز، وتصف لباس عمة منى وتحركاتها ورايبها الطري ونسيجها، ومع ذلك تصل روح إيتزر إلى القارئ باهتة مقارنة بروح فاس، ذلك أن إتقان لغة فاس أسعف الساردة في الغوص عميقا لاستنطاق الرموز الحضارية الفاسية كما يدل على ذلك مثلا تأويلها للتكوينات الهندسية في عملية التطريز.أما نسيج العمة كنزة فلا قدرة لها على تأويل رموزه، تخونها اللغة فتستنجد بلا فضول مسرعة في إنهاء الوصف غير الدقيق:

> إنها بحق فنانة تنسج من صوف الغنم نسيجا، وفي فوضى النسج تخلق قطعة تهديها إلى الزعيم المنفي، ليخيطه بفاس جلبابا أمازيغيا يحميه من زمهرير برد القرية القارس الشتاء المقبل. تجلس القرفصاء، تنسج وكأنها للافضول تنقر على العود. (ص 135).

إن حلية التسغناست إذن، وارتباط ذكرى الأب ببعض الأبيات الشعرية الأمازيغية المغناة، شهادتا انتماء منى - من ضمن شهادات أخرى كثيرة - لفضاء ثقافي متميز، لا تسعف الساردة اللغة لتتفاعل بعمق مع بوح رموزه وعلاماته.

2 . 4. درب العبقرية والجنون: لماذا كانت تضيع نقطة الارتكاز في الرواية أحيانا؟

الإجابة عن هذا السؤال، يقدمها الفصل العاشر: "من العبقرية إلى الجنون"، ففي هذا الفصل سعت الكاتبة إلى تأطير إنتاجها نظريا وكأنها بذلك تقدم مفاتيح فهم هذا الإنتاج للقارئ:

> النص الروائي المعاصر تضيع فيه البنية السردية، يتلف شخوصه، يكثر فيه البياض، ولا توجد بداخله علامات الترقيم (ص 189).

تقول الأستاذة لطلبتها هذا الكلام في الرواية، وهي تؤول تيمة الرقص والحركة النسائية والتغيير في مجموعة من المقاطع السردية مبئرة حكاية ف.ب، التي تقدم من خلالها صورة مختلفة عن المرأة المغربية في علاقتها بالأنساق الذهنية الشرقية والغربية، وهي صورة بقدر ما تكشف عن الثابت والمتحول في العقلية الذكورية المغربية داخل فضاء باريس، بقدر ما ترعب وتثبط من همة الخطاب النسائي، الذي تدرس الأستاذة استنادا إليه خصوصيات النوع الروائي الجديد:

> كانت وحدها ترقص على الجمر، لم يحصل التغيير، جنت بعبقريتها (...) الأستاذة يرعبها ما آلت إليه صاحبة هذه الأفكار الجريئة، وتحمد الله وتشكره أن جدتها لم تكن تحفزها على الدراسة (ص 200).

وتجدر الإشارة في هذا السياق، إلى أن الخطاب النسائي الذي يزعج مسيرة السرد حين يصبح هاجسا في رواية محورها الحياة بمختلف عناصرها وتنوع أبطالها - كما يدل على ذلك مثلا الحضور القوي للعراق المحاصر، واستحضار ذكرى حمده الذي لا ناقة له ولا جمل ولا حمار في النضال، إلى جانب ذكرى الطاهر المناضل الذي خرج من سجن المستعمر الفرنسي بمخالب تشبه مخالب الأسد- خطاب يطبعه التناقض. ففي حين ترفض البطلة منى واقع التمييز بين الرجل والمرأة مؤكدة أنها إنسان، وتنبذ خرافات جدتها وتدوسها بقدميها وهي تطوف حول الكعبة، لا تجد غضاضة في الجمع بين الإباء والسوط حين تصرخ في وجه أختها المتبرمة من زوجها قائلة:

> شجرة الزيتون الحرة هي التي تضرب بالسوط من أجل أولادها، وتصبر. عليك بالصبر. (ص 65).

والحال أن الإنسان الذي يستحق فعلا أن يوصف

بالحر، رجلا كان أم امرأة، هو الذي يهون عليه الموت، ولا يقبل أن يطعم أطفاله الذل والانكسار والرضى بالظلم، خضوعا لميراث الأجيال من الأساطير والإرهاب.

نخلص إذن، إلى أن أهمية حكاية ف.ب، بالنسبة لإعادة تشكيل عناصر البنية الذهنية المغربية أهمية لا نزاع فيها، إلا أن تأخير هذه الحكاية وتفكيكها في ضوء الخطاب التنظيري للرواية المقحم في السرد إقحاما، أديا إلى انفلات زمام الحكي من يد الساردة. وتكمن المفارقة في أن هذه الكبوة الفنية، هي التي تضيء بشكل جلي أسباب ضياع نقطة الارتكاز في رواية "دنيا جات" أحيانا كثيرة، ونجمل هذه الأسباب في الرغبة في تفصيل الحكاية على مقاس تقنيات الرواية الجديدة، لتصبح النظرية منتجة للتجربة وليس العكس.

إن قوة الحكي في "دنيا جات"، تتجلى أساسا في عفويته القادرة على رسم عوالم متآلفة / متناقضة تآلف وتناقض الحياة ذاتها، فهذه العفوية التي اعترض طريقها بشكل مزعج الخطابان العالم والنسائي، هي التي أنتجت نصا لافتا للانتباه.

نص يقول بخلاف نهايته الآتية:

توفيت جدتها الحاجة زهور بنت الشريفة للافضول الكتانية وانتهى كل شيء (ص 224).

يقول، الآن يبتدئ كل شيء: لنبتعد عن المقاسات الجاهزة، ولنفضح السياسة / التجارة اللي فيها الفلوس، ولنعد قراءة التاريخ مانحين أدوار البطولة للمهمشين الذين يصنعونه في صمت وبدون عرفان، ولنعد بواسطة الفعل لا الثرثرة للزمن كراماته، فنصير بذلك يأس المعطلين والفقراء والمضطهدين أملا في غد مخطط له.

الهوامش:

1. علاء عبد الهادي، "الاقتباس / الالتفات النوعي، شهادة نقدية"، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، ع28، 2008، ص216-173

2. منشورات زاوية للفن والثقافة، 2007.

3. بلوم هارولد، قلق التأثر، ترجمة عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، 1998، ص 105.

«باريو مالقه»

سحر الرواية المشتبه

عبد الرحيم الإدريسي

إنَّ كل عمل روائي تكوين سياقي لتشكلات أسلوبية وفكرية جزئية تكشف في وشائجها عن جانب من كنه الوجود الإنساني في مواقف مشحونة بالصراع. وبقدر ما يوفِّق الصوغُ الفني في تمثيل ذلك الصراع دراميا ويقترب النص من مستوى النضج ليصبح فسحة لتفتح محتويات الروح الإنساني؛ تتهيأ ميزته الروائية للتشكل والتحقق، ويقتدر على التجذر واستمالة التلقي. غير أن التكوين الجمالي والفكري لنصوص روائية في سياق ثقافي وتداولي ينتمي إلى مرحلة زمنية لايسهم دائما في منح النقد الأدبي إمكانات معرفية وتحليلية أعمق وأوسع، تجعله يتأمل موضوعه ويتفرغ للتفكير في ماهيته الجوهرية لإزالة القيود التي تعوق فاعلية الناقد النقدية والثقافية، وتجديد النظر إلى إمكاناته وقدراته لمحاورة الإبداع، بل نجده يركب قنوات تلق تمتد فيها نصوص روائية وتتسع دائرة الاحتفاء بها، أو يعطل، بالمقابل، تلك القنوات فتنحصر إنجازات روائية خلاقة.

إن إبداع محمد أنقار الروائي والقصصي يعد من أكثر الأعمال تأثرا بمثل ذلك الوضع. ومما لاشك فيه أن كل ناقد يتوخى التصدي لواقع الرواية المغربية، سيشغله الإنجاز الأسلوبي الذي اختاره «محمد أنقار» في نص» باريو مالقه» لاحتفائه اللافت بعنصر الحكي وبتلك البلاغة الروائية المنزهة عن آفات الحشو والنمطية والإبهام واللامعنى والتمحل..، والمستشرفة للصور الروحية المستبصرة وما يتفيض منها من مواقف وأحوال بحذق فني يتجاوز الصنعة ويكاد يصل إلى حدها الأقصى وهو الفطرة الحكائية الكامنة والمتأصلة في الطبيعة البشرية . تلك الفطرة التي لا تتأتى إلا من ألفة جوانية حقة بين المبدع واختياره الروائي، ولا تصقل إلا ببناء فكري متقد ودؤوب وبصيرة إنسانية تميز صاحبها إبداعيا، لا يفلت السرد الروائي من قبضتهما لحظة واحدة إلى درجة يغدو معها التصوير بالكتابة الروائية مسألة في غاية الشفافية والاشتباه والكمون والإدهاش.

أخطبوط روائي

تتكون الرواية من سبعة وستين فصلا متحللة من امتداد الحكي الخطي والخارجي. ذلك أن كل فصل ينمي الموقف والحدث ويكشف جانبا من جوانبهما بصورة تتصل فيها مواضع التحبيك أكثر بالدوافع الداخلية للشخصيات، فيكون البناء مفتوحا ومتعددَ الخطوط موصولا بعضُها ببعض. ولا تشكل تلك الخطوط وحدات في سياق امتداد الحكاية فقط، بل تسير الحركة فيها ببطء واضح وبشكل متواز أو متناوب أو متشعب، ويظل الموقف الواحد في حركة اتساع أو ضيق أو تداخل مع المواقف الأخرى.

وينجدل الكون الروائي في «باريو مالقه» بين

وجودين: ظاهر محسوس وباطن مجرد، يشكل كل واحد منهما وجها للآخر. وذلك وفق خطة تصويرية مفتوحة، تتشعب تكويناتها الأسلوبية وتمتد لتنتقي مواقف لها القدرة على مد التكوين الروائي بالتوتر والتفصيل الإنساني والسردي المطلوب. تخوض تلك الخطة في موضوعات حياة الفتية (الشريف، والكبير، والمديني، وسلاّم) وغيرهم بطاقة بصرية وحسية تنعكس على أرواحهم وعقولهم وهم في مواقف عدة (اللعب- الترقب- الخوف- الغرام- الانتقام- مشاهدة الأفلام- التقزز- النكسار- التربص..).إن المحكي الواقعي يتدفق بغزارة ويستنفد معظم رصيد الحواس، يحيط بالتفاصيل الدقيقة ويسعى وراء إضاءة قسماتها ومنطقها الداخلي، فيجعل الساردَ مشحونا بحرارة التماس المباشر مع أجواء الفتية المتقلبة وهي تنضح مشاعر ومناظر وحركات وأصواتا وروائح.

بالمقابل يضع الوجه الثاني لهذا المحكي، أي تلك الجوانية التأملية، هواجسَها في تكوين روائي محكم. ولم تكتف باستبطان الانكسارات النفسية المطوية والخواطر المضمرة، بل تجسدت في صور تدافع متوتر بين حالات ومواقف تكونت جذورها في الحياة الواقعية لصبية يكابدون ويكبرون وفتية يعجزون عن التحكم في مشاعرهم وأخيلتهم وكوابسهم، فتغدو تلك الجوانية التأملية محمولة على أجساد غضة وهم يحيون أحلاما وكوابيس في ليل مظلم تتخلله أضواء ساطعة تخطف أبصارهم أكثر مما تُضيء أمامهم الطريق، فيخيم الخوف والترقب والحاجة على لعبهم ومرحهم ومغامراتهم والتهاب مشاعرهم، إلى أن يتلمسوا طريقهم وهم على عتبة النضج مادامت مرحلة حياتهم فيها من النمو بقدر ما فيها من الاضطراب والاندفاع والخطأ. يجربون كل إمكانياتهم ولكن من دون تخطيط محكم. مثلهم كمثل عازف على البيانو يضع كل أصابعه على المفاتيح، ما يجعل اللحن نشازا أو ضجيجا. لكن بالتدريج ومع النضج يبدأون في اختيار النغمة الصحيحة.

أشتباه.

إن القراءة الاستكشافية الأولى لهذا الموضوع في الرواية توحي بإمكان حدوث إيهام بالحياد في تصوير الشخصية الإسبانية. وقد يصل ذلك الإيهام إلى حد أقصى فيرى المتوهمُ الإسبانيَ المحتل يرفل في صور إيجابية تُخل بالكون الروائي وتنكفئ معها الرؤية الجمالية في النص إلى عوالمها الخاصة الضيقة والمستسلمة مخالفةً المحددات التداولية لمجال التلقي المغربي، أو إلى نغمة غامضة، مختلة ومتعالية يضعنا السارد في أجوائها وهو يحكي قصة حارة شعبية في مدينة تطوان خلال مرحلة الحماية الإسبانية.

إن مثل هذا الايهام بحديه سرعان ما ينتفي أمام القراءة المتأملة وهي تستشرف رؤية متوازنة تحتمل إمكاناتها الأسلوبية التردد بين معان متقابلة وهي مسندة بإطار سياق روائي واحد ولا يُرجَح منها معنى أو إشارة إلا بمضاعفة وسائط القراءة وتشغيل القدرة النقدية وطاقة تذوقها. تلك الرؤية تحرص على تركيب مختلف صور الإسبان في عالم الرواية تركيبا سرديا دقيقا يتسع لإمكانية التردد بين أحاسيس متقابلة، ويدعو التأمل النقدي إلى استخلاص مثل هذا الحكم من التكوين الروائي ذاته واستصفائه من سَدى ولُحمة الكون الجمالي للرواية.

تتكفل الرواية من خلال صيغها التعبيرية والتصويرية بنحت رؤية رحبة ومركبة تصوغ موقفها من موضوع الشخصية الإسبانية انطلاقا من حمولتها الدلالية وصفاتها الوظيفية في الرواية. وقد اتسم هذا التركيب الرؤيوي بموقفين مختلفين يجسد معالمهما ويوحي بهما في الوقت نفسه حذقُ تعبيريُ واحساسُ إنساني يدل على تمرس الكاتب على تأمل هذا الإشكال الجمالي ومهارة في اصطفاء صيغ تدبيره روائيا:

- موقف يسعى إلى تجسيد أشكال التواصل الإنساني مع الشخصية الإسبانية بوصفها إنسانا في

نطاق ما تعورف عليه من أنماط الصلة بين الشخصية المغربية والشخصية الإسبانية في التداول التاريخي والواقعي والأدبي، وهي أنماط من العلاقة لا تخلو من كل هذه الصفات: التعايش والرفض واللامبالاة والاحتقار.

- موقف مناهض للجندي المحتل. وقد تشكل هذا الموقف من خلال مهمتين جماليتين:

- صور ومواقف جزئية تستحضر أوصافا ونعوتا سلبية للجنود الإسبان ويستدعيها السياق الروائي مثل صفات التحرش والغواية والتسلط ورائحة الخمر الرديء والخنزير التي تزكم الأنوف، ونعت الفتية السلبي والساخر لتمثال الجندي الإسباني المجهول، ثم كثيرا ما كانت محاولات إطلالة الجنود برؤوسهم من خلف الجدار الحجري للمستشفي تنتهي بهجوم الفتية ورشقهم بالحجارة.

- تغييب التكوين الروائي لأولئك الجنود وإقصاؤهم من حظوة الحضور في الفعل الروائي وبناء المحكي، بل يحاصرهم السارد وراء سور المستشفى الحجري « كأنهم في سجن»(1) بين الموتى ورائحة الخنازير العفنة. نقرأ في الرواية: « وأخذت بعض الرؤوس العسكرية تطل من خلف الجدار كما لو تود الخروج من غربة طويلة كالدهر ذاته» (2). وحتى حين يد خلون عرضا في مجال دأب السارد البصري، وهذا نادرا ما يحدث، فإنهم يظلون خارج تأمله وتفصيله السردي والإنساني..

سحر السينما، سحر الرواية.

« لن أكف عن طلب هذا السحر مهما أحيا» (3)

لا يسع القارئ والناقد إلا أن يكبرا قدرة محمد أنقار في استدعائه الحاذق لسحر السينما. إن الشخصيات تتدافع وتنمو وتتغير في دائرة صلة الصداقة، يشكلها فتيان «ثلَّة طُورِيطا» في حي «باريو مالقه»، منذ سنوات الطفولة. تعترض طريقهم مخاوف الاغتصاب ومنغصات ومآس وعقد وعلى الرغم من ذلك يقبلون على الحياة بمرح ، يلعبون ويستمتعون بعجائب الخيال الفسيح في دور السينما، وينبهرون بالأبطال ويتماهون مع مشاهدهم وحركاتهم السينمائية وتتداخل مع أحلامهم. بل هو عالمهم الثاني، عالمُ متخيل تحملهم فيه الشاشة الفضية إلى مشاهد عوالم الغرب الحركية والمثيرة تارة، وتنقلهم تارة أخرى إلى عوالم الشرق الساحرة. بعد عالمهم الأول الذي يحكمه الفقر ومشاكل الأهل ومتطلبات المدرسة وخطر الفتوات المحدق..

وتزخر الرواية بمشاهد سينمائية وتحضر السينما بوصفها فضاءا في عالم الرواية حيث حكايات الأفلام ومشاهدها وبعض لقطاتها الأثيرة عند الفتيان. فلم يكن غريباً أن تتقاسم الأفلام السينمائية فهرس فصول الرواية مع أسماء الشخصيات والأماكن وعناوين الأحداث بعدد يصل إلى ثمانية: (بوب صطيل- طبول نائية- لص بغداد- سيف دمشق- أوليسيس- بوليرو راكيل- شارع الحب). بل تسهم تلك الصور والمشاهد في نسج الكون الروائى إلى درجة ترقى به إلى مرتبة الإشكال الجمالي الذي يدعونا إلى استقصاء القيمة الأدبية والسردية لرواية موضوعها وبناؤها لهما صلة قوية بالسينما. كما يدعونا إلى أن نتساءل: ألا يعد توظيف مثل هذا القدر من الصور السينمائية مغامرة- مجازفة يمكن تثلمَ تلك الشرعة التصويرية المتوازنة المشارَ إليها سابقا، وتوغلَ النص في عبء ضرب من التشظي والانشطاروالارتباك مثلما حصل لسلام حين جمع صورا ورقية في تسلسل حكائي لرواية الحيوانات واستدعى الأطفال إلى براكته للمشاهدة، فانتهى عرضه البصري بالفشل والارتباك ولم يرُق الأطفالَ ولا سلامَ نفسَه. (4).

لكن بالمقابل ألا تكون مهمة الروائي «محمد أنقار»، وهو على دراية بمآزق الكتابة الروائية بمعايير لغة المشهد السينمائي. ألا تكون مهمته أن يجعلنا نسمع ونشعر وقبل ذلك نرى، ما دامت الصورة الأدبية تستدعي كثيرا من الإيحاءات، ليست الإيحاءات البصرية إلا واحدة منها. لذلك كانت

مهمة التحويل في روايته معكوسة وخلافا لكثيرمن الروائيين العرب الذين لُسعوا بسحر السينما في أعمالهم، لأنه حرص على تحويل الصور السينمائية وهي تتلاعب بأخيلة الفتية إلى صور روائية ولدت شعورا جماليا وإنسانيا يختلف تماما عن ذلك الذي تولده مشاهد الفيلم، شعورا يحيط بكل تكوينات الشخصية الروائية ويوسع من مجال الكون الروائي ويعمق فيه الأحاسيس الفنية والجمالية.

الهوامش:

1 - محمد أنقار. باريو مالقه. الطبعة الأولى. مطبعة الأمل. تطوان. 2008. ص.246.

2 - المرجع السابق. ص.246.

3 - المرجع نفسه. ص.194

4 - المرجع نفسه.ص195

رحلة البحث عن الذات والمعنى

في رواية "أريانة"*

أحمد زنيبر

يزخر الفضاء الروائي لدى الكاتب المغربي الميلودي شغموم، بتنوع ملحوظ على مستوى الموضوعة / الموضوعات الحكائية التي يقاربها في مختلف تجاربه السردية. ذاك التنوع الذي يقتضي استحضار الواقع في تشكلاته وتشاكلاته الممتدة تارة، والمضي بالمتخيل نحو التجريب والعجيب تارة أخرى، مما يضفي على النص الروائي حين اكتماله، لغة ودلالة، تلك المتعة الجمالية المطلوبة.

وإذا كان قارئ أعمال الميلودي شغموم الروائية، لا يتوانى في استخبار دلالات الحكاية عبر ترصد الأحداث وتعقب الشخصيات، قصد الإلمام بمعالمها وعوالمها الكبرى، فإنه لا محالة واجد ضالته عندما يحط الرحال بمنجزه الروائي الجديد، الذي وقعه تحت اسم « أريانة ».. وهي الرواية التاسعة في مسار تجربة الكتابة لديه.

فماذا عن هذه الرواية ؟ وما القيمة الأدبية التي تضيفها ؟

تقع الرواية المذكورة في مائة وأربعين صفحة تتخللها عناوين رئيسة بمثابة فصول هي : (أمارة / حليمة / أريانة / رابية / شمس البحر / بهلول / داني ودانية / مسعودة / مينة / فراشة / رامون / نجمة) وهي عناوين يغلب عليها طابع التأنيث، من جهة، كما تتراوح مساحتها الورقية بين الطول والقصر، من جهة ثانية، فيما السارد، بوصفه فاعلا مشاركا في صنع أحداث الرواية، يتولى عملية ربط وضبط مجريات الواقع بما تفرضه من انصهار، تام أو جزئي، بالمكان وبالزمان، من ناحية، وبما تفرزه من علاقات ومواقف إنسانية، سالبة أو موجبة، لا تخلو من إحالات دالة ورمزية، من ناحية ثانية.

فكيف يلم شغموم بانفعالات وأهواء أبطاله، وكيف يرصد تحولاتهم الوجدانية والوجودية، انطلاقا من علاقاتهم بالأنا، من جهة، وباتصالهم أو تواصلهم بالغير، من جهة ثانية؟ وبالتالي ما الموضوعة / الموضوعات التي تهيمن على مشاعر هؤلاء الأبطال، واقعيين ومتخيلين في آن، بدءا من شخصية السارد ذاته؟

تقودنا «أريانة» كمادة سردية، تنتمي إلى جنس الرواية، إلى فضاءات إنسانية صرف، تعرض لكثير من القضايا والأسئلة المتناسلة، كما تجسد صورا متباينة لما تستبطنه الذات الفردية، في علاقاتها بجملة الأحاسيس والمشاعر المتقلبة، هنا وهناك، بحسب المواقع والمواضع الممكنة.

إن أول ما يلفت انتباهنا، في هذه الرواية، كون صورة المرأة، في شخصية « أريانة » عبر امتداداتها وتمظهراتها المختلفة، وفي علاقاتها مع باقي الشخصيات (الأنثوية منها والزكورية) أخذت حيزا كبيرا في تشكيل بنية الحكاية المقترحة، وتوجيه مساراتها. كما أن صورة الرجل في شخصية البطل /

الصحافي عبر انفعالاته وتماهيه هو الآخر مع شخوص (تجاريه أو تخالفه في توجهاته) لا تقل رمزية ودلالة عما تفيض به الصورة الأولى.

و من ثمة، شكل اندماج الصورتين وانصهارهما داخل العملية السردية، عالما حافلا بالأسئلة الكونية والإنسانية تعايش فيها، الواقعي والمتخيل، بأشكال متفاوتة تبعا لطبيعة الأدوار المسندة للشخصيات.

وفي هذا السياق الإبداعي، الطافح بالأسئلة والاحالات، نعثر على جملة موضوعات ذات قيمة وأهمية قصوى، تمس بعض المناحي الوجدانية التي تعمل في الذات البشرية، بدرجات متباينة، بحسب الأفراد وانتماءاتهم وميولاتهم، كموضوعات الحب والخوف والرغبة والألم والموت،، وما شاكلها؛ دون إغفال ما لهذه الموضوعات من وشائج قربى، جلية أو خفية، بفضاءات أخرى لها صلة وطيدة بعنصري الزمان والمكان.

لقد شكلت «أريانة» كامرأة في هذه الرواية لغزا محيرا أرق البطل وأدخله سراديب مظلمة، امرأة «تلبس الأسود دائما» (ص 9)، تجمع بين المتناقضات، تسحر لابسها وتمنحه، تحت السرير العريض سعادة لا متناهية، سرعان ما تتحول إلى سؤال إشكالي كبير: «من تكون إذن هذه المرأة التي تشبه البحر الدافئ الهادر والشمس الحارة العطرة ...» (ص 7) وهكذا يظل السؤال مفتوحا على مصراعيه، منذ الأسطر الأولى في الرواية حيث يباشر السارد عملية الحكي، لافتا الانتباه إلى ذلك التماهي الحاصل بينه وبين شخصية (العربي الشيهب) إلى درجة يصعب معها الفصل بينهما، كقوله : «يحذرني العربي الشيهب، وكأنه يحذر نفسه : هذا الوقت ليس الزمان فلا تغتر بأوانه ! ثم يحكي عن نفسه وكأنه يحكي عني، يتماهى بي» (ص 5) أو كقوله في موضع آخر، «ويضيف العربي الشيهب، كأنه يقلدني، أو يزايد»(ص9).

كما تبرز أثناء الحكي، شخصية أخرى ممثلة في (سليم الناظمي)، شخصية يذكرها السارد / البطل ويحيل إليها في مختلف المواقف. وهكذا نكون أمام شخصيتين تلازمان وترافقان البطل في كل لحظاته كظل أو شبح، يقول السارد: «العربي الشيهب ولد الحرام والناظمي، مازالا في رأسي، أحبابي أعدائي !» (ص39). فهل هما ذات البطل وجزء منه أم صوته المتواري خلف المحكي ؟ لعل الأمر يحتاج إلى وقفة خاصة. لنتابع ..

إن الكاتب، الميلودي شغموم، وهو يقدم شخصيات هذه الرواية، عبر تقنيات الحكي وتداعياته وجماليات الوصف وتلويناته وطرائق الحوار وتنويعاته، يطرح إمكانية التعرف على وجهات نظر مختلفة تجاوز سقف الموضوعة المتبناة أصلا في الرواية، وما يتولد عنها من موضوعات صغرى مصاحبة. لذلك تراه – من خلال تحديد رؤى ومسارات أبطاله، وما يعترضهم من مشكلات - يمنح بعض المواقف المحصلة تفسيرا تأمليا عميقا يبحث المفهوم ويقلبه على أوجهه المختلفة .

فإذا كانت العلاقة التي جمعت بين البطل وأريانة مؤثثة باللذة والفرح؛ فإنها سرعان ما حوصرت، في ما بعد، بالمخاوف والألغاز « سمعت، ذات صباح، وأنا أسير في اتجاه المكتب، سمعت هاتفا بداخلي يقول : لماذا تصر على تفكيك هذه اللذة، التي تسميها اللغز، وماذا ستربح من هذا التفكيك ؟ اترك جسدك يكتشف، قد يكون أذكى منك أو على الأقل أصدق، قد يكون الجسد الحل، الخلاص !»(ص11).

لكن ما الجسد ؟ سؤال توقف عنده الكاتب مليا، وأفرد له حيزا مكانيا مهما لتمرير مختلف التعريفات/المفاهيم الممكنة التي ترتبط ضرورة بالشخصية المتحدث عنها، وتبعا لمرجعياتها المعرفية المتعددة (غربية، مشرقية، مغربية) ، ومن ثمة نجد الجسد يتمظهر في «بيت اللحم الذي نسكنه أربعا وعشرين على أربعة وعشرين ساعة » (ص61) تارة، كما نجده يتمثل في كونه «أول وأكبر هدية ربانية، من جميع العناصر، منحها الخالق للإنسان، استعاره له من الكون كله ليعيده إليه ذات يوم فالإنسان مسؤول عنه أمام الله والكون » (64) تارة أخرى، لينتهي المطاف إلى أن « كل شئ يقرأ في العين، كل الجسد كله يتجلى في العين » (66)؛ بل إن الجسد في معنى آخر «يوجد

مصغرا في أسفل القدم : هنا العينين، هنا الرقبة .. وهنا ..» (ص67).

وهي إحالات وإشارات، بقدر ما تظهر تعددية الرأي بقدر ما تثيره من صور وأخيلة تغوص في عمق الذات وما يحررها من هواجس وانفعالات في اتجاه البوح حينا، وصوب الكتمان حينا آخر. يقول السارد « وفي الغرفة الفيروزية أجلستني أمامها على السرير وقالت لي : الآن تأمل عيني واتركني أتأمل عينيك !. وتأملت عيناها حتى سقطت بين ذراعيها دائخا. مسحت على رأسي قليلا ثم قالت لي : هات قدميك الآن ! منذ ئذ بدأ نفس المشهد يتكرر في نفس، أو مثل، الوقت :...» (ص69).

وبين هذا المعنى وذاك، ظل الجسد فضاء خصبا للتأمل، من خلال عملية استقراء للذات/الشخصية ورصد لملامحها الخاصة. فمن متباه بالجسد إلى محتقر له إلى خجلان منه، تتورط هذه الذات، بكيفية أو بأخرى، في عملية تحديد وبناء لهويتها.

و لما كان الجسد خريطة، بمعنى ما، تقتضي لقراءتها لغة خاصة، وبالتالي مرتبطا، بصورة أو بأخرى، بعالم الجنس واللذة، فإن طقوس الاحتفال بهذا الجسد أو ذاك، لغة ومتعة، تختلف باختلاف الفرد والمناسبة وتتنوع بتنوع الأمكنة ...» (وقال الناظمي : كلما رأيت شخصين يدخلان غرفة النوم أشعر بالسعادة، يزداد أملي في الدنيا، ترفع لدي درجة الرغبة ! –سر، ألحمار، سر، يقول الشيهب، الحيوان !)» (ص77). غير أن الجسد كلما اكتمل ونضج كان عرضة لعبث الأقدار فلزم الأمر من الجسد « أن يتكيف مع كل تبدل، ويتجند كله لتعويضه أو تداركه » (ص144) وبذلك يقاوم العطل ويتحدى الموت، كما تعهدت بذلك (غلوريا) الراقصة، داخل الرواية، مثلا.

لكن أريانة راقصة الفلامنكو الأولى سرعان ما تتعثر حياتها ويفقد جسدها نظارته وخفته وحرارته بمجرد إصابتها بسرطان الثدي فتعتزل الرقص وتهرب من الحب عائدة إلى مسقط رأسها، وتحكم على نفسها بالسواد الملغز، رغم نجاحاتها، « إن غلوريا القرطبية لن تغفر للايطالية المغربية، لقد جعلت منها أريانة راقصة من الدرجة الثانية في الفرقة، في كل اشبيلية !» (ص113) .

أما عن علاقة الجسد، ككيان، بموضوعة الحب، فإن الرواية حين رامت ملامسة ذلك ذهبت إلى إثبات ما لاشتعال الذاكرة والحنين من أثر في إنعاش وإحياء العلاقة بين الكيانين / الجسدين، إذا توافرت الشروط لذلك، بغض النظر عن طبيعة هذه العلاقة، شرعية كانت أم فاسدة. فالصحافي / البطل من خلال معاشرته لأريانة فترة من الزمن حيث جاذبية العطر وسحر الشمس والبحر واللذة اللامتناهية، لم يستطع الإفلات من دوختها (إحراقها وإغراقها له) والسقوط – بوعي أو بغيره – في حبها، بالفعل والقوة، رغم ما أبداه عقله الخارجي من مشاكسة ومراوغة، يقول : «العمياء المجذوعة الوجه، اللعينة، ما زالت تحتال علي لتلصق بي تهمة الحب لابنتها..» (ص80).

غير أن البطل، بعد لأي وتردد ومكابرة، يجد نفسه باحثا عن محبوبته، لاهثا خلفها عساه يسترد الشمس والبحر ! كما أن حواراته، المباشرة وغير المباشرة، مع شخوص الرواية، سائق الطاكسي ورابية مثلا، سرعان ما وجدت موقعها من قلبه وعقله فتم إرباك قناعاته الباردة. ومن نماذج ذلك نجد من قبيل : «لماذا تقبل أن تنام مع امرأة، أقصد أريانة، وأنت خائف من الفضيحة، ومن العار، ومن الحبس، من المجهول المحتمل الذي تتغذى منه صورك المزدوجة؟» (ص48/ 49)، أو نحو «في عينيك بريق ذابل، بريق الجسد الذي يشتغل كثيرا لكنه لا يحب، أو لا يسعد بالحب، بدون توازن !» (ص 65)... أو من مثل «مصدر عذابنا في الحب، أننا لا نعرف كيف ننصت بصدق إلى قلوبنا، أو نريد أن نجمع فيها المستحيلات، المتناقضات، وأشد مصادر التعاسة أن نجري وراء شخص ونحن نعرف أنه غير مستعد للحب ولا قادر عليه ...» (ص 82).

كل هذه المواقف أو التلميحات، كان من شأنها تحريك رغبات البطل الدفينة نحو الإنصات الهادئ

إلى الذات، ومن ثمة العزم على مواصلة البحث عن أريانة وعن سر اختفائها «طبعا لا بد أن أفك هذا اللغز، لغز أريانة، وليشرب عزيزي ماء البحر، ومعه مالك والراضي وكل القبيلة، ولتذهب رابية المختالة بسرورها، وكذلك سائق الطاكسي ...» (ص75).

وهكذا يقوم البطل برحلة (واقعية / متخيلة) إلى بلاد الأندلس، في مهمة صحفية، حيث يتعرف، أثناء ذلك على زميلات وزملاء أريانة (غلوريا، فلورا، مورابيس، أنطونيو ورامون) حين عملها، هناك، كراقصة مميزة، وخلال تلك الرحلة تجمعت لديه وفرة من المعلومات عن نشاطاتها وعلاقاتها وكذا صراعاتها مع الذات والزمن والألم. هذه المعلومات أو العلامات التي لم يحسن قراءتها في بادئ الأمر، كما اعترف هو بذلك، قادته – عن طريق التأمل والفهم المناسب ثم التأويل الملائم إلى إشارات دالة وموحية، كشفت النقاب عن سر أريانة الملغز، واتضحت الحدود والمعا لم. «قالت وقد امتزجت فيها فجأة أريانة ورابية : الوقت الآن، كما في الرقص، رقصني، أو صل معي، تذهب كل الكوابيس، تتصالح أسماؤك، وأصواتك، ونعوتك... وتفهم حليمة... فتسامح العربي الشيهب... وسليم الناظمي ...(...) وأخذت أريانة ترقص. فرقصت معها ... لأول مرة في حياتي كلها، أرقص، وكأني أصلي، أو أموت! » (ص 140).

لقد شاءت أريانة/رابية أن تكون للبطل « أما وعشيقة» (ص 138) لكنه لم يفهم إشارتها إلا بعد حين، فضاع بين الصور المزدوجة. لم يفهم بعد المعنى وعلامته إلا حينما واجه ذاته، مثلما فعل سائق الطاكسي، وبعد أن تعقب خطرات قلبه وتحرر من الخوف، كالخوف من الحب ومن الموت .. ومن العار ومن الفقر ...

هكذا إذن، نلفي الكاتب، بين هذه الدلالة أو تلك، يواصل عملية تشريحه لكينونة أبطاله وفق ما توافر له من تقنيات سردية عالية، تلمح أكثر مما تصرح، بحثا عن توازن ما، يضمن للزمن الروائي إيقاعا منسجما وللبطل، كذات إنسانية، وعيا ملتئما.

إن العودة إلى وقائع وأحداث الرواية / الرحلة، في أبعادها الفكرية والوجدانية، لتقدم صورة واضحة، ولو مصغرة، عن / لبعض مشكلات الإنسان مع الذات والعالم. مشكلات ذات أفق رحب يسمح بالنظر والانتقاد. وهو ما سعى الميلودي شغموم، من خلال أبطاله، إلى تحريره وتمريره ، عبر رموز موحية تجلت في شخصية أريانة، وقد تموضعت كإشكال نصي ومعنى روائي، تمظهرت دلالته/دلالاته بين اللغز والإحالة.

• أريانة . الميلودي شغموم. المركز الثقافي العربي. بيروت . 2003

“عندما يبكي الرجال”*
عندما تكتب الدموع
من أجل نسائية حرة وإنسانية

أحمد شراك

> “ أنا إنسان حر، قبل أن أكون امرأة لن أقدم فروض الولاء والطاعة للتقاليد المريضة التي تكبلني وتحرمني من حقي في ممارسة حياة كائن إنساني. مستقل سأتجاوزها وأفتح ذراعي للحياة، أعانقها بأخلاق إنسانية عالية...”
>
> وفاء مليح، ص78.

1 - استشكال الأحواز:

لعل العنوان ينسف ذلك الموروث الذي تتقاذفه الألسن، بأن المرأة جنس لطيف بكاء، فالبكاء صفة بيولوجية / نفسية، عنوان التمييز والخصوصة الثقافية النسائية، وفي المقابل يتميز الرجال برباطة الجأش والمكابرة والفحولة ... « أن تكون رجلا يعني أن **لا تكون** أنثويا، أن **لا تكون** شاذا، أن **لا تكون** لطيفا، خاضعا مسودا، أن **لا تكون** مؤنثا في مظهرك الفيزيولوجي وطرق سلوكك... أن **لا تكون** عاجزا جنسيا مع النساء...»(1) انطلاقا من هذه اللاءات/ الممنوعات، تتحدد الرجولة أو الذكورة، بل وتشكل خوفا شديدا لدى الرجال من السقوط في هذه المحظورات إلى حد أن هناك مصطلحا خاصا يعبر عن هذه الحالة : فوبيا الرجل (homophobie)، أي الخوف الشديد من السقوط في بئر الأنثى كممارسة الشذوذ. أو ضمور القضيب، ومن منطلق هذه الفوبيا تؤكد الباحثة بدانثير (Elisabeth Badinter) كيف أن الشذوذ المنفعل (المفعول فيه) كيف هو شبيه بممارسة الأنثى ويستبطنها (من خلال لغة الجسد « الارتداء واللباس» ومن خلال التماهي الجسدي « النهود الاصطناعية والباروكا «ثم من خلال سلوكات وطريقة المشي وطريقة الكلام والدلال والغنج ...) ... ثم كيف تشكلت في أمريكا وفرنسا في منتصف القرن العشرين مجموعات من الشباب كانت تعنف الشاذين حيثما وجدوا.. وأن هذا العنف هو عنوان للرفض، ولكن في ذات الوقت تأكيد على الخصوصية الرجالية انطلاقا من الشعور الفوبي القائم على الهوية الجنسية(2)... إلا أن العنوان يحيل على صفة أنثوية ؟! وإن كان مشروطا بالزمان (العجز) والمكان (السرير)، مشروط **بعندما** «فهل عندما يبكي الرجال يتساوون مع النساء ؟ لعل أطروحة المساواة بين الجنسين تعلن عن نفسها بكثير من الإضمار، كقصدية موجهة أو رغبة لا شعورية، وهل عندما يبكي الرجال لا يتساوون مع النساء، وإنما على العكس تتفوق النساء عليهم وتشكل مركز الوجود (مركزية نسائية؟!) وأن الثقافة الموروثة هي التي قتلت هذا التفوق عن سبق إصرار تحذوها رغبة الإقصاء والتدمير والانتقاص، سل التاريخ الديني والايديولوجي والسياسي العربي الإسلامي بل والكوني؟ لكن في ذات المعنى، هل فعل المساواة أو

التفوق النسائيين، ما هما في العمق إلا احتجاج ونقد، في صورة عقاب تخييلي لعنوان الرجل وجبروته «الذي قد يعصف بحب المرأة الجياش، بعدما يقضي وطره ويتخلص من كل التزام، ويمارس الانتصاب نحو ملاذات أخرى بعيدا عن النمطية الجنسية والجسدية وتأكيدا للفحولة، من جهة، وبعيدا عن كل التبعات النفسية والبيولوجية للمهجورة والمتخلى عنها؟ هل الإهداء صدى لهذا الافتراض؟: «إلى أولئك الذين تاهت عنهم سكة الحب.. مثلي فاغتسلوا بمياه الثورة..» وهل كل الرجال في صف واحد. أم أن الرجل الزهواني الذكوري (إيديولوجيا الذكورة) هو لوحده المذموم، المرفوض، ينبغي للمجتمع أن «يغتسل بمياه الثورة ضده، ضد السائد. أما الرجل الأب (البيولوجي) والرجل الأستاذ (الأب الرمزي) فمحمودان لأدوارهما التي لا يمكن الشك فيها، لأنها أدوار التعلم والتأطير والرعاية والاحتضان: «إلى أبي.. إلى أستاذي محمد برادة..» لعلها مفارقة الوضع، مفارقة الاجتماع والمجتمع، ما بين رجل محمود، مرغوب فيه ورجل ذكوري غير مرغوب فيه (في الواقع) ولا رجل (متخيل). نقرأ في ظهر الغلاف: «تذكرت في هذه اللحظات أني غير قادر على أن أكون الرجل الذي أريده بل لست رجلا أين الرجولة مع افتقاد الفحولة..»(3)

2 - فاصل : مركزية السرد:

يمكن إجمال البرنامج السردي للرواية في محورته حول سرود أحمد البوكيلي، الذي أصيب بالعجز الجنسي، وبالتالي لم يعد قادرا على المضاجعة والانتصاب، ولقد اعتمد هذا البرنامج على التركيز على هذه «التيمة» عبر لحظات كثيرة في الرواية(4) انطلاقا من شعرية التكرار كفعل توليدي وتكثيفي في آن، حيث أصبح هذا العجز هاجسا مستبدا بكيان السارد إلى حد انهياره عصبيا، كما أسر إليه الطبيب في المستشفى «...حالة انهيار عصبي نتيجة حالة الاكتئاب الحاد الذي تعيشه»(5)، ولقد عبر السارد في لحظات رهيبة، عن هذه الحالة بالبكاء عبر شعرية التكرار أيضا عبر صفحات عديدة في النص «بكيت بكاء حارا بكاء المرارة والهزيمة»(6) ولقد جنح هذا البرنامج إلى حيلة الإسرار (بمعنى الإخفاء) لحالة السارد من خلال ممانعته في الذهاب إلى الطبيب أو البوح لأصدقائه الخلص بل وحتى لأقاربه بمن فيهم أمه، ومن تم استعصى عليه العلاج وإن كان قد لجأ إليه بطرق غير مباشرة، عن طريق إسقاط حالته على أصدقائه، فلجأ إلى حارس العمارة الذي مده بما تيسر من الأعشاب(7)، وإلى التداوي بالشعوذة عن طريق حدوس وإحساسات أمه بالمشكلة(8)، وأخيرا توجه إلى الطبيب النفسي(92)، الذي فشل أو أفشل معالجته، نظرا لأن تقنية «التداعي الحر» التي استعملها الطبيب اصطدمت بالمعرفة والإدراك لدى المريض بصفته أستاذا جامعيا، وأخيرا توجه قسرا إلى المستشفى نظرا لاشتداد حالته النفسية حيث شخص له الطبيب وضعه كما سبق التنويه إلى ذلك.

لقد تسلح هذا البرنامج السردي، بعدة سيكولوجية علمية أساسها وملمحها التفصيل الوصفي للاكتئاب كمرض نفسي عضال عبر تسجيل الملامح التالية:

1 - إبراز حالة اللاتركيز تجاه الذات والعالم.

2 - الرغبة في لا شيء أو اللارغبة لأي شيء (بما في ذلك العمل).

3 - الانزواء والتقوقع تجاه العالم الخارجي.

4 - الوسواس القهري الذي استبد بشخصية السارد وانكفائه على فكرة واحدة ووحيدة وهي العجز والمصير الجنسي.

5 - الامتناع عن البوح والعلاج.

إلا أن البرنامج، في إطار إستراتيجية سردية موجهة؟! جعل السارد يهول من حالته إلى حد الإعدام الذاتي (الانتحار)، متغاضيا أو متحايلا (حيلة سردية) عن بعض العلاجات الفعالة اليوم، التي قد تحد من ظاهرة العجز، خلافا لما كان عليه الأمر قبل سنوات فقط وذلك باكتشاف الحبة الزرقاء وأخواتها كما يلحظ أو يغمز بظرافة إلى ذلك الناقد نجيب العوفي(10).

لماذا تصر وفاء مليح على الإسرار (الإظهار هذه المرة) لحالات العجز من خلال مشروعها السردي، فهذه ليست المرة الأولى التي «تقارب» فيها هذه الحالة، فلقد سبق لها في مجموعتها القصصية «اعترافات رجل وقح» أن سردت هذه الوضعية «أنت رجل عاجز. لا أشعر معه بأني امرأة كاملة الأنوثة»(11) لماذا هذا الإسرار والإصرار إذن؟ لماذ تصر النساء على أن يبكي الرجال؟ لماذا لا تعمل على تجفيف دموعهم، كما يفعل الرجال؟ أهو قلب لحدي المعادلة؟ أهو انتصار تخييلي على أوضاعهن الدونية أو انتقام لا شعوري لنكباتهن في الحب والحياة؟ صرخة، احتجاج، تأكيد لحضور فاعليتهن ونديتهن بل وتفوقهن على الرجال، ثقافة الرجال النابذة، المضطهدة، المستبدة السائدة هنا وهناك..؟

3 - الاستشكال السردي المركزي.

أ- الاستشكال السيكولوجي: أسئلة التحليل النفسي.

يمكن استدعاء مدرسة التحليل النفسي من خلال رباعية المفاهيم (الاحباط- الإسقاط- الاستدماج- التسامي) من أجل الاقتراب من النص وتلفيظاته، وإن كان التحليل النفسي قد لقي معارضة من طرف النسائية الغربية لأنه أعطى للرجل تراتبا في علاقة زوج (couple) ما بين الرجل والمرأة، رغم أنه لم يكن مناصرا للنظام البطريكي، وهذا التراتب ناتج عن التحليل النفسي والإكلينيكي الذي اعتمده في المقاربة النفسية «بشكل عام ناهضت النسوية التحليل النفسي الذي يجعل الذكوري معيارا والأنوثة حيودا عنه. وناصبت فرويد العداء على الرغم من أنه لم يوص بالنظام البطريكي بل فقط حلله»(12)، وإن كانت تيارات وكتابات ما بعد فرويد قد اجتهدت فإنها لم تتجاوز الظلال الفرويدية، رغم الإضافة والغنى، وترتيبا عليه فإن الرواية كرست مجموعة من الأليات الدفاعية، وفي مقدمتها الإحباط كحالة نفسية شخصها –في الظاهر- السارد أحمد البوكيلي، إلا أن هذا الإحباط، ما هو إلا إحباطا إسقاطيا، وهنا يكمن التضاعف بين حالتين نفسيتين مندغمتين قد لا تبدو إلا الأولى (الإحباط) في الخارج، نقصد النص، إلا أن البنية العميقة، أو البنية المسكوت عنها تختفي في البرنامج السردي، في الكتابة ونواميسها، ولنا بعض المؤشرات الدالة:

1 - على صعيد البنية الهندسية للرواية، فإن الرواية بدأت، بل افتتحت، سرودها بالحديث عن الحب والإعلاء به مستشهدة برائد الحب والغزل الشاعر نزار قباني من خلال قصيدته « اكبري عشرين عاما»، ولقد عقبت الساردة بهذا المقطع الدال: «ترى هل كان نزار قباني يعلم حينما كان يخط هذه الكلمات أنه يكتبني ويكتب زمني...»(13)، وإذا كانت الرواية قد افتتحت بالحب، فإنها اختتمت، في صفحتها الأخيرة بالإعلان عن انتحار السارد أحمد البوكيلي، وتوصيته بتسليم مذكراته (الكتابة) إلى الساردة فاتن الإدريسي، إن تسليم المذكرات إلى فاتن، باعتبارها كتابة، كتابة مشتركة لزمن مشترك عنوانه الحب والغرام في فضاء الرباط بين الأوداية ومقهى باليما... قد يوحي أو يدل على لعبة التماهي في الكتابة بين النص التخييلي، والنص كواقعة وفعل.

2 - إن الكتابة لا تستقيم إلا بالاحتراق والحرقة، عبر الإعلاء والتسامي في المجمل، فتتقنع وراء الكلمات « أنكتب بالكلمات فقط أم أننا نكتب بأجسادنا أيضا؟...»(14) وتقول الساردة، بعد انتحار السارد، في نهاية الرواية «تركته لعمره الجديد (أي عمر تقصد؟) أبحث عن عمري بين بقايا الذكريات أتسلق جدار الخسارات الشاهقة. ألسنا نبني من خساراتنا وانتكاساتنا جسور الحياة»(15) إن جسور الحياة بعد الانتكاسات لا تبنى إلا عبر آليات دفاعية، لاشعورية على المستوى النفسي، قد تفضي أو أفضت (افتراضيا) إلى نوع من الجدل اللاشعوري ما بين الإحباط، والاستدماج، إسقاط الساردة (أو الكاتبة؟) طبائعها بل وتوتراتها وكذا اكتئابها على البطل حتى يشاركها المشاعر المريرة

تجاه الانتكاسات (فشل الحب)، تجاه الهروب، تجاه الهجر والبعد.. وفي ذات الوقت تقوم بالاستدماج «حيث يطرح التعارض بين الأنا والموضوع (العالم الخارجي) في تلازمه للتعارض بين اللذة والكدر. إذ يشكل الأنا اللذة... بأن يستدمج في نفسه كل ما هو مصدر لذة ويسقط على الخارج ما هو عامل كدر»(16) لعل الكدر هو الإخفاق في رحلة الحب والحياة المؤدي إلى الاكتئاب.. المؤدي إلى الانهيار العصبي، عملية إسقاط لاشعورية من النص إلى السرد، فيها انتصاب واحد هو انتصاب الكتابة كرمز للانهائي، الكتابة وحدها هي التي تقلب المعادلات والنواميس، فتجعل المعشوق عاجزا على المضاجعة، يحمل أيرا رخوا، غير فعال ووظيفي، لعبة التماهي بين الأنثى والذكر على صعيد الهوية الجنسية. إن قتل فعل الانتصاب الذكري، هو نوع من الإخصاء اللاشعوري عبر التخييل الروائي، الكتابة شفاء، الكتابة سر وجود ترسندنتالي متعال عن النهاية، قادم دوما من البداية، الأصل، الماهية الأنطولوجية والميتافيزيقية والهوية الجنسية أليس في الرجل جزء من خصائص الأنثى وللأنثى بعضا من خصائص الرجل»(17) مساواة في الأصل، مساواة مأمولة، ما ينبغي أن يكون بعيدا عن تلك الفحولة الإيديولوجية، بعيدا عن القضيب كرمز للعصا، كرمز للقهر (تحالف الطبيعة والثقافة)، أمام ثقب مقعر مصدر للذة القضيب، لكنه مصدر إيلام وتعقيد نفسي للفرج، عقدة إخصاء رغبة لاشعورية لامتلاك القضيب، لامتلاك الرجل واستهوائه، عبر الاستقواء بالكتابة نحو تغيير المجتمع والحياة.. وإذا كان المجتمع (تغييره) مرمى لا مندوحة عنه، فهل التحليل النفسي قادر لوحده للمقاربة والمناولة؟؟

ب- الاستشكال السوسيولوجي: سوسيولوجيا النوع.

إذا كان اليوم في الغرب، أصبح الحديث عن ما بعد نسائية (après féminisme)(18)، فإنه رغم ذلك يمكن التركيز على ثلاثة اتجاهات نسائية رئيسية في السياسة والثقافة وكذا الإبداع، هيمنت، وتهيمن في المشهد الغربي، مع تواصلات وامتدادات في العالم العربي وهذه الاتجاهات هي :

أ - الاتجاه الأول: المركزية الذكورية.

يستند هذا الاتجاه على مفهوم الحتمية البيولوجية، الذي ينافح عن كون مخصوص لدى المرأة كجنس ضعيف ولطيف وطبيعي، ومن هنا يتميز بالقصور والدونية، آلة حية، تماما، كما وصف أرسطو العبد في المجتمع اليوناني القديم، في خدمة الرجل والإنجاب والأطفال كأنها رهينة مؤسسة الزواج، كمؤسسة حتمية، مؤسسة للإنقاذ من الضياع والعنوسة والفقر والنبذ الاجتماعي، وبالتالي أن العلاقة بين الرجل والمرأة، علاقة سبوعية، غير متكافئة استغلالية إلى درجة قصوى، وكأن الوضع الطبيعي بديهي (واضح بذاته لا يحتاج إلى برهان، بعيد عن الشبهة والاستفهام)، والرواية تنتقد هذا الاتجاه سواء بطريقة مضمرة أو مظهرة، عبر هوامش سردية لمجموعة من النساء، يمكن تصنيف أحوالهن على الشكل التالي :

● المرأة المهملة:

إنها المرأة التي تعاني من إهمال الزوج لزوجته وأسرته والبيت تحقيقا لسلوكات ذاتية لا تخلو من لامبالاة وأنانية «رجل مشغول بأشياء لا علاقة لها بي ولا بأولاده، تائه عن العالم. وجدتني زوجة في عين المجتمع وأنا لست إلا أما لأطفال أصبحوا أيتاما ووالدهم على قيد الحياة»(19).

إذا كان الهجر والإهمال هنا يأخذ حيزا ماديا كاملا أو جزئيا، فإنه يتخذ صورة كاملة بالمطلق مع أم إبراهيم التي هجرها زوجها وترك لها أولادا ثمانية تكفلت بهم لوحدها «والده هجر والدته وهم بعد صغار، حين أعياه الفقر والمسؤولية فر بجلده إلى أين؟؟؟ إلى أين؟!... لا أحد يعرف لحد الآن على أي أرض يعيش»(20)

● المرأة المعنفة:

تعكس الرواية نماذج من نساء معنفات، في ظل هذه العلاقة غير المتكافئة في إطار مجتمع ذكوري، فهي تشير للتحرش الجنسي مثلا الذي تتعرض له النساء في الشارع العام، من خلال العراك ما بين أخ إبراهيم وأحد شباب الحي الذي كان سببه هذا التحرش بأخت إبراهيم، يقول السارد باللغة المغربية العربية «إلا كنت راجل ديرها ولا تقد غير على العيالات أشداك لختي تهضر معها خليك غير في الحشيش اديالك...» (21)، هل التحرش الجنسي لا يمارسه إلا المنحرفون؟ نتيجة التهميش والانحراف والمخدرات؟ أم أنه ناتج عن التبرج كما يزعم الأصوليون؟، وإذا كان التحرش الجنسي عنفا لفظيا، فقد يكون عنفا ماديا، تحت عنوان آخر « أختك إذا لم تلتزم بالزي (الإسلامي) سنرى ما سنفعله معها وباقي فتيات الحي» (22).

كما تتعرض النساء للاغتصاب من طرف الرجال في كثير من المناحي والمؤسسات، كتلك الفتاة التي اغتصبها مدير الملجأ فحملت منه (حاميها حراميها) «انتظر المدير إلى حين وضعها لينتزع منها المولود لكي يخفي جريمته، فقدت بعدها عقلها» (23).

● المرأة المكافحة:

إن النفحة السردية في الرواية، لا تقتصر على السرد البارد والوصف المحايد، بل تعمد بصورة عميقة إلى نقد هذا الاتجاه (المركزية الذكورية) بل إلى تقويضه حتى، وذلك بالإعلاء بصورة المرأة وفاعليتها رغم سيادة ثقافة هذا الاتجاه الاستبدادية تجاه فعالية المرأة حيث تقلب المعادلة السائدة ما بين رجل فاعل (actif) وامرأة منفعلة (passive) بالتأكيد على أن المرأة بمقدورها أن تكون سيدة على المستوى الاجتماعي والاقتصادي والثقافي، وفي هذا السياق تومئ الرواية، إلى ما يسميه السوسيولوجي المغربي محمد جسوس بالأسرة غير المتكاملة، أو ما يمكن تسميته بالأسرة ذات القطب الواحد (قطب المرأة)، تلك المرأة التي عادة عندما يموت بعلها، يتركها وجها لوجه أمام معترك الحياة، وفي أغلب الأحيان بدون مؤهلات مهنية ولا خبرة في الحياة، ورغم ذلك تستطيع بمفردها أن تنهض بأعباء الأسرة كاملة، عبر تربية الأطفال وتأهيلهم للحياة بصورة ناجحة عبر الكد والكفاح؛ «كانت أمي معروفة في الدرب بأنها امرأة ذات أنفة وكبرياء. سعت جاهدة لتوفر لنا الأمان والدفئ (...) كانت تعمل في البيت وخارج البيت...» (24).

إذا كانت الرواية تمارس النقد الضمني أو الصريح، عبر دلالات لها قوة الهامش، تجاه المجتمع والحياة التي يسيطر عليها هذا الاتجاه (المركزية الذكورية)، فهل يعني أن الرواية تبشر باتجاه مضاد، في الاتجاه المعاكس تماما، نقصد بذلك اتجاه المركزية النسائية؟ أو الاتجاه الراديكالي التحرري (25).

ب-الاتجاه الثاني: المركزية النسائية:

إن انتحار البطل بسبب العجز يطرح سؤالا سوسيولوجيا (هذه المرة) وهو هل هذا الانتحار علامة على انتهاء الرجل؟ دعوة إلى مركزية نسائية، تستغني فيها المرأة عن الرجل؟ تتحرر منه، تلغي دوره، كما تفعل بعض النساء في الغرب بالدعوة للحمل عبر وسائل آلية (الحمل الاصطناعي)؟ منطلقة في ذلك من أن الأسرة المثلى هي الأسرة السحاقية التي لا مكان فيها للرجل.. «هذا التفكير النسائي، الذي تحمله بالخصوص السحاقيات الراديكاليات الأمريكيات واللائي هن من ضمن المثقفات الأكثر تأثيرا في بلدهم..» (لعله اتجاه مضاد، اتجاه رد فعل تجاه المركزية الذكورية، قطبان متناقضان بل متعاديان.. أما الرواية، وإن كان العجز يشكل تيمة استراتيجية إلا أنها غير قابلة للتعميم، إنها حالة بالمفرد لا بالجمع، حاولنا أن نقدم تفسيرا لها باستدعاء التحليل النفسي، الذي يعاضده هنا -ولا شك- التحليل السوسيولوجي، عبر مجموعة من القرائن والدلائل وكذا المؤشرات والتي تتضافر فيما بينها بالانتصار لاتجاه ثالث وهو الاتجاه التحرري الثقافي المأمول.

ج- الاتجاه الثالث: الاتجاه التحرري الثقافي المأمول:

إنه اتجاه راديكالي ثقافي(26)، يركز على المقاربة الثقافية في تحليل النوع، مبرزا الفروقات الثقافية التي شيدها التاريخ الذكوري وفق لاشعور أو شعور ثقافي جمعي يعلي من سهم الذكورية، وفي ذات الوقت يبخس النساء حقوقهن وتطلعاتهن ونديتهن في المجتمع والحياة. إن هذا الاتجاه، يحافظ بل يعضد الفروقات الجنسية بين المرأة والرجل، فيعلي من خاصية الأنوثة ثقافة وجسدا، كما هو وارد في أكثر من مقطع في الرواية، ويعتز بالأنا والهوية الجنسية بعيدا عن كل إلغاء للآخر (الرجل) وبعيدا أيضا عن كل تماه مع الآخر (الرجل أيضا) أو تماه مع الذات (المثلية الجنسية)، تشير الرواية إلى كثير من النماذج النسائية المعبرة عن روح هذا الاتجاه.

● المرأة العنيدة :

إذا كانت المرأة في إطار اتجاه المركزية الذكورية، امرأة منتظرة (بكسر الضاد) كأفق انتظار ضاغط لزوج قادم من أجل مأسسة علاقتها الجنسية، فإن المرأة العنيدة، هي امرأة منتظرة (بفتح الضاد)، لا تنتظر هذا الزوج، أي زوج، يحمل قضيبا بعيدا عن رغباتها وعواطفها وشروطها وعلى رأسها الندية في الكفاءات والعطاءات. لا تنتظر حتى لو كانت عاطلة في حاجة إلى من يعولها، ترفض الحتميات الطبيعية والاجتماعية، القائمة أحيانا على الصدفة، قادرة على الاختيار الحر والواعي «الراجل اللي كيجي يخطبك ماكتقبليش»(27) إلا أن السؤال المضمر هو إذا كانت الساردة لها مثل هذه القدرة، ما مصير جحافل من النساء المنتظرات (بكسر الضاد) اللائي لا يعثرن أو يتقدم لهن زوج خاصة العاطلات منهن، فضلا عن العاملات والموظفات، إلى حد انتشار ظاهرة الأسرة ذات القوامة النسائية، أقصد أن كثيرا من النساء يقمن بالإعالة والإنفاق على الزوج، إذا كن موظفات أو ذات أجر، ويقوم الزواج على هذا الأساس الاجتماعي البراغماتي ما بين زوجة عاملة أو ميسورة متقدمة في السن، وزوج شاب عاطل، من أجل أهداف مشتركة متفق عليها ؛ تكوين أسرة، الأمومة، الاستقرار الجنسي، الحد من جبروت البطالة،،،،، هجرة أخرى نحو الذات، نحو الداخل، مقابل هجرة إلى الخارج عبر عقود زواج حقيقية أو مزورة مع المقيمات في الخارج أو الأجنبيات من أجل الحد من التهميش والإقصاء، لعلها آليات اجتماعية ذاتية فيها كثير من المثابرة والبحث عن الحلول الفردية لا عن حلول مجتمعية شمولية وضع يستدعي مقاربة سوسيولوجية امبريقية، إلى جانب الملاحظة ورغم ذلك من حسنات الرواية أنها تقدم إشارات وغمزات تستفز اللغة / اللغات الباردة في المناولة والتحليل.

● المرأة الحرة :

إنها المرأة المركزية التي تنافح عنها الساردة، امرأة مأمولة حقا، المرأة الإنسان، المرأة الحرة كما هو وارد في النص الافتتاحي، ولعل هذا الطرح بل الأطروحة، نجد لها صدى في أحدث الكتابات النظرية النسائية الصادرة في فرنسا، والتي تشكل مقاربة مفاهيمية جديدة لكل من التحرر الجنسي والحرية(28)، بالنسبة للساردة أن الحرية لا تعني حرية إباحة الجسد وتسليعه أو تشييئه، ليست المرأة من تبيع اللذة والهوى، فالمرأة الحرة لا تقتات من الجسد رمز الأنوثة والاحترام وهكذا فالساردة لا تتردد في توكيد المأثور العربي «تموت الحرة ولا تأكل من ثدييها»(29) لسبب جوهري وهو أن المرأة قبل حريتها الجنسية فهي فصيل بشري هي إنسان بدون تمييز بين بني الإنسان رجالا ونساء. في هذا الأفق تدعو الكتابات النسائية المعاصرة، إلى حركات نسائية ذات بعد إنساني، حركات نسائية إنسانية «ينبغي (على النساء) أن تكون لهن رؤية للرجل ولقدره، حيث يكون الرجال والنساء معا مكافحين ينبغي أن يفعلن هذا من أجل بناتهن وأبنائهن وهذا يعني الإنسانية غدا»(30). إن السؤال المطروح هو هل يمكن للمجتمع السائد أن يحترم هؤلاء النساء هل يمكن أن يضمن لهن محلا من الإعراب؟ على الصعيد القانوني والسياسي والاجتماعي والثقافي؟ لا يمكن ذلك إلا بانتزاع الحقوق، عبر النضال ضد

السائد على كل الواجهات. من هنا يمكن أن نفهم، أو بالأحرى، نؤول لماذا ركزت الرواية على نقد المجتمع في مختلف مؤسساته وبنياته، انطلاقا مما تسميه الساردة بمغرب الهامش، في مقاطع كثيرة من الرواية. فهي لا تتردد في إبداء الرأي والتعبير عن المأمول، عبر نقد البرلمان، ودور البرلماني في مؤسسات غير فاعلة(31) ثم نقد التعليم والدعوة إلى إصلاح منظوماته التربوية(32) ونقد دور الأحزاب السياسية وما خلفته من خيبة في أفق الانتظار لدى الناس، ونقد البطالة المتفشية في أوساط الشباب، خاصة بطالة الخريجين من الجامعات(33). فضلا عن التركيز على دور المجتمع المدني وفعاليته في النقد والفضح والاحتجاج باعتباره أملا منشودا، ولربما بديلا عن إخفاقات المؤسسات السياسية(34). إن الاتجاه التحرري الثقافي المأمول، ليس اتجاها معزولا، يدعو إلى تحرر النساء في انكفاء، بعيدا عن الدينامية المجتمعية، بل بالعكس فهو يستند على جدلية بين النساء والمجتمع، وأن تحرر النساء لا يكون إلا في إطار مجتمع ديمقراطي حداثي حقيقي، مجتمع يعترف بالمرأة حقوقا وواجبات، للمرأة الأنثى ولكن أيضا للمرأة الفاعلة بعيدا عن الاضطهاد والتعسف، وبعيدا عن سوء الفهم وبعيدا عن التمثلات الذكورية البالية «لا يعرف الرجل أن المرأة كائن ذو رهافة إحساس عاليه»(35)، امرأة جديدة عصرية، حداثية، متخلقة، فاعلة، إلى جانب رجل حداثي جديد يقبل بأدوار جديدة كالمشاركة في التنشئة الاجتماعية والعمل المنزلي في إطار الود والاحترام واقتسام المسؤولية الأسرية. في إطار المساواة والاختلاف، بعيدا عن المماثلة وبعيدا أيضا عن الفعل ورد الفعل عن الإقصاء والإقصاء المضاد «وظهر في ثمانينات القرن العشرين مصطلح الرجل الجديد New Man الذي يناصر الإيديولوجيا النسوية ويقبل إعادة توزيع الأدوار والقيم ببعض الأعباء المنزلية، ويرمز له برجل مقطوع الرأس مفتول العضلات بالغ الوسامة والرجولة يحمل طفلا للدلالة على الاهتمام بتنمية الجانب العاطفي الحنون في شخصية الرجل»(36).

ولعل مثل هذا الرجل قد ترسخ دوره الجديد في المجتمعات الغربية، وإن كان مازال في إطار هذه المجتمعات، مقاومات ضده، نقصد ضد أن يكون الرجل مقتسما للأعباء المنزلية ومشاركا في تنشئة الأطفال، «تبين نطاشا بولوني كيف أن لوران فابيس Laurent Fabius، وقع في المحظور (المركزية الذكورية) عندما ترشحت سيجولين رويال Segolène Royal، عن الحزب الاشتراكي لرئاسيات 2006 الفرنسية»، عندما قال «من سيرعى الأطفال؟»، «لقد فقد مناسبة ثمينة في السكوت، وحظا سعيدا في الحصول على النصر»(37) هكذا في المجتمع الفرنسي مازالت المقاومة تجاه ولوج المرأة مركز القرار السياسي، تبخيسا وتحجيما لدورها، وإعادتها إلى المربع الأول «تربية الأطفال» كوظيفة لاحقة وبنيوية.. فما بال مجتمع مغربي عربي مازال يحبو نحو التقدم والديمقراطية.. لكن هذا لا يمنع من التجاسر والنضال عبر وسائل متعددة، منها الرواية كتخييل للواقع، واقع نسائي مأمول، أحلام يقظة، يمكن أن تتحقق في إطار مجتمع قادم تساهم فيه النساء بفعالية واقتدار «مبادرات نسائية قوية على صعيد الكتابة الروائية، كما تؤكد الباحثة السوسيولوجية عائشة بلعربي «يمكن اعتبار ظهور وتطور كتابة روائية نسائية باللغتين العربية والفرنسية في الثمانينات كأكبر مبادرة نسائية، مبادرة بمعنى المغامرة، فالمرأة دخلت هنا مجالا بكرا لم يتم استكشافه حتى الآن إلا من طرف الرجال وظل يعكس صورة نسائية شكلها هؤلاء بالرجوع إلى أمهاتهم»(38)، وبالفعل بدأ يخصب المشهد الروائي، بظهور روائيات جديدات شابات (على مستوى العمر لا الإبداع)، كزهور كورام.. وسهام بنشقرون.. وفاتحة مرشيد.. وزهرة رميج.. ووفاء مليح.. يمارسن كتابة وفية للمرأة اليوم، للمرأة المتطلعة نحو المستقبل، نحو ملكة قادمة كما الملك الآن، تشاركه في الحكم، يحكمان معا (من الحكامة والحكمة) أسرة، جيلا، متصالحا مع نفسه والمجتمع والوطن والعالم، مستقبل تنتفي فيه التفاريق الثقافية المنحازة إلى التراث الذكوري، متناصفة متضايفة تشكل زوجا (زجل امرأة)

مختلفان ومتساويان.. كتابة مليحة في المضمون كما في الشكل، في اللغة والأسلوب، علاقة جدلية بين الفتحة والضمة على صعيد حركات ضبط اللغة كما على صعيد ضبط الحركات الإيروسية، جدلية بين الشهوة والصفوة بين المادة والصورة، بين العقل والجسد. فليبك الرجال وليشربوا البحار، إذا لم ترقهم هذه الأحلام، هذه التطلعات النبيلة لدى الرواة والرواية، وهنيئا لوفاء مليح على هذا التدشين الناجح في المشهد الروائي المغربي..

هوامش وإحالات:

* وفاء مليح، عندما يبكي الرجال (رواية) الدار البيضاء افريقيا الشرق، 2006 175 ص.

1 - Elisabeth Badinter ، xy (de l'identité masculine)، livre de poche، Paris ODILE JACOB، 1992، p.173.

2 - Ibid، p. 174،175،176،177،178.

3 - من الغلاف الأخير للرواية، والنص مقتطع من ص 96 من الرواية (مذكور).

4 - نفسه، انظر الحديث المباشر عن العجز من صفحات 81-82-98.

5 - نفسه ص. 168.

6 - نفسه ص 161، ثم انظر ص 100.

7 - نفسه ص. 122 -123- 124.

8 - نفسه ص 132.

9 - نفسه ص 164.

10 - نجيب العوني، عندما يبكي الرجال، رواية الإحباط المركب، فكر وابداع، ملحق جريدة الاتحاد الاشتراكي، الجمعة 29 فبراير -2008 العدد 8807 ص 2.

11 - وفاء مليح، اعترافات رجل وقح (قصص)، الدار البيضاء، افريقيا الشرق، 2004، من قصة جوع بارد ص 61.

12 - د..يمنى طريف الخولي، النسوية وفلسفة العلم، مجلة عالم الفكر (عدد خاص بالمرأة) المجلد 34 أكتوبر ديسمبر 2005 مجلة دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت ص 38.

13 - وفاء مليح الرواية، مذكور ص 5.

14 - حسن المودن، الكتابة والجسد (قراءة في قصص وفاء مليح) مجلة آفاق عدد 74، يونيو 2007 ص 147.

15 - نفسه ص 175.

16 - الدكتور عبد المنعم الحفني، المعجم الموسوعي للتحليل النفسي، مكتبة مدبولوس، مصر 1995، مادة الاستدماج ص 43.

17 - Elisabeth Badinter ، x y op cit p. 43.

18 - Alain Touraine ، unnouveauparadigme (pour comprendre le monde aujourd'hui Paris، Fayard. P. 333.

19 - وفاء مليح، عندما يبكي الرجال، مذكور ص 104.

20 - نفسه ص 135.

21 - نفسه ص 137.

22 - نفسه ص 142.

23 - نفسه ص 134.

24 - نفسه ص 130.

25 - ديمنى طريف الخولي النسوية وفلسفة العلم، مذكور ص 28.

26 - Alain Touraine. op.cit P. 307.

27 - ديمنى طريف الخولي، مذكور ص 29.

28 - وفاء مليح الرواية ص 58.

29 - Natacha Polony. L'homme est l'avenir de la femme.(Autopsie de féminisme contemporain) Ed. JC Lattès، Paris 2008 P.P 127-137.

30 - وفاء مليح، الرواية، ص 61.

31 - Natacha Polony ، l'homme est l'avenir de la femme op.cit. p.217.

32 - وفاء مليح الرواية نفسه ص ص 87-88.

33 - نفسه ص 65.

34 - نفسه ص 84.

35 - نفسه ص 84 أيضا.

36 - نفسه ص 63.

37 - ديمنى طريف الخولي النسوية وفلسفة العلم مذكو رص 30.

38- Natacha Polony op.cit P. 17.

39 - عائشة بلعربي، مبادرات نسائية (كتاب جماعي) نشر الفنك الدار البيضاء فبراير 1999 ص.10.

سردية التفاعل الحضاري في رواية "من يبكي النوارس؟"(1) لزهرة المنصوري

عبد الرحمن التمارة

تمهيد:

يستقي الإبداع الروائي أهميته من الأفق الدينامي الذي يميز صيرورته؛ بما هو أفق يبحث في طرق قضايا تتسم بالجدة والراهنية. ويطور أو يخلخل العناصر القاعدية المشكلة للنص الروائي. هكذا تصير كينونة الرواية مرهونة بالاستجابة للخلفية الجمالية والفكرية التي يشييدها كل نص روائي، بناء على ثوابته المؤطرة بانتماء أجناسي محدد سلفا، وهي خلفية عاكسة ومعبرة عن وعي منبثق من متابعة التحولات والنمو الذي تعرفه الرواية بمعناه الأوسع.

من هنا، تكتسي فكرة «لا اكتمال الرواية» (2) أهمية قصوى؛ كونها تؤكد أولا على دينامية وحيوية الرواية الولودة والمنتجة. وثانيا على كينونة الرواية التي تتقوى بالإنتاج المتزايد، مما يجعل مسارها التطوري منفصلا عن أي اتجاه ارتكاسي، أو موت محتمل. وثالثا على التحسيس بأهمية الوجود في تشكيل النص الروائي؛ حيث الحياة، بكل امتداداتها، هي التي تمثل مادة الرواية. ورابعا على أن الإضافة المعرفية والمتعة الجمالية لعالمها التخييلي مدعمة لبنية اللااكتمال.

انطلاقا من هذه المعطيات، يتطلب الحديث عن رواية «من يبكي النوارس؟» للروائية المغربية زهرة المنصوري الاهتمام بالعناصر المستجدة، والمكونات الثابتة في سياق الحركة الروائية المغربية والعربية. وهذا يدفعنا للتساؤل عن قضية الرواية؟ وعن الجماليات النوعية التي تم اعتمادها في تسريد هذه القضية؟

1 -«من يبكي النوارس؟» وسردية التفاعل الحضاري:

تنبني رواية «من يبكي النوارس؟» على أفق فني وجمالي يتمثل في «قضية الشخصيات»؛ لأن الرواية ترصد مسارا مشتركا لعدة شخصيات قوامه التفاعل والحوار، رغم الاختلافات التي تميزهم، عرقيا ودينيا وثقافيا وانتماء حضاريا وجغرافيا. وهي اختلافات غذت الانفصال، لكنها خلقت الاتصال، وكرسته ومنحته سمة خاصة ونوعية.

هكذا، تحكي الرواية حياة التفاعل النوعي لمجموعة من الشخصيات التي ساقتها ظروف العمل والدراسة والهجرة لتستقر في العاصمة الفرنسية «باريس»، فوجدت نفسها منخرطة في رباط صداقة نوعي ومثير؛ لأنه رغم اختلاف لغات وديانات وجنسيات.. الشخصيات المشكلة له، غدا مع المدة

رباطا قريبا من الأخوة. تقول شخصية «جيسكا دي بوا»: «أنا كندية، وجون كلوفيس من وسط إفريقيا، وكارولين وأليكس أوروبيان، ويوكو يابانية، وأنتم جميعكم: زينب ونجوى وعبد العزيز ومروان ومروة وهشام وميسون ومارسيل ونادين عرب، وكريستوفر أمريكي.. ورغم ذلك أشعر وكأننا من قرية واحدة.. لا بل أشعر بأننا من عائلة واحدة، ولدتنا أم واحدة وأب واحد» (ص15).

تعد هذه التركيبة المتنوعة من الشخصيات بوابة هامة لخلق تفاعل حضاري قوي؛ تفاعل اتخذ ملمحين اثنين: الأول قوامه الحوار المغذي للاتصال، والثاني أساسه الحوار المكرس للانفصال. ويتجلى الملمحان بشكل بارز في مسار شخصيتي «نجوى الألفي» و«كريستوفر غرين»؛ مسار أفضى لتقارب وتفاعل إنساني وعاطفي، كانت غايته تأسيس أسرة مستقرة، بعد زواج شرعي. بيد أن الانعطافة التاريخية والفكرية والسياسية التي اقترنت بأحداث 11 شتنبر 2001 بالولايات المتحدة الأمريكية خلقت حواجز متنوعة في سبيل استمرارية حوارهما التواصلي، مما فسح المجال للانفصال بينهما، رغم تعلقهما الشديد ببعضهما، جراء تنكر «كريستوفر»، في لحظة ضعف أمام أبيه، لمحبوبته «نجوى»، مدعيا أن اسمها «ناتاشا»، وتنحدر من «أوروبا الشرقية»(ص238). فكانت النتيجة النهائية موت «نجوى»، بعدما أنجبت الطفلة «براء»، البريئة من كل الأشياء التي عصفت بعلاقة أبيها وأمها (ص295).

يقترن، إذا، البناء التخييلي للرواية، والمتمثل في تسريد التفاعل الحضاري بين عدة شخصيات، بلحظتين زمنيتين مفارقتين؛ تظهر الأولى في زمن ما قبل تفجير برجي التجارة العالمية الأمريكيين في 11 شتنبر، وتبرز الثانية في زمن ما بعد التفجير. وترتبط رمزيا اللحظة الأولى بمقولات «التسامح» و«التعايش» و«الحوار»، وكل ما يمكّن من تجاوز «التقسيم الذي فرضه الإنسان على الكون: شرق/غرب، شمال/جنوب.. فهو تقسيم يتغير حسب الأهواء والمصالح»(ص68)، وتأسيس تفاعل حضاري تغذيه بلاغة «الاحترام» و«القبول بالآخر»؛ حيث يغدو تفاعلا مشروطا بـ«ضرورة قبول الآخر كما هو، واحترامه بالصورة التي عليها، وليس بالصورة التي نوده أن يكون عليها»(ص71). وتتضمن اللحظة الثانية بنية ترميزية قائمة على «الانغلاق» و«التعصب» و«الاتهام».. الذي تعمقه وسائط الاتصال الجماهيري، عبر أخلاقيات الافتراء والكذب والتضليل، بعدما صارت «النخب السياسية والثقافية تردد مقولات جاهزة، وتروج لها بدون تحليل»(ص256). هكذا يصير التفاعل الحضاري مجابها بإكراهات التحول التاريخي؛ حيث برزت مكونات الاختلاف والتقاطب أكثر، وتحولت الكيانات الذاتية إلى موضوع للاتهام والمضايقة، أو التفاخر والمباهاة.

وقد انطوى التقاط الرواية لمظاهر التفاعل الحضاري بين عدة شخصيات بباريس، باعتبارها مكانا «يفتح أمام المرء إمكانية الاندماج مع الأخر، والتعايش معه..»(ص236)، على بنية رمزية ممثلة في ثنائية البناء والهدم؛ تجلت رمزية البناء في الانفلات من سلطة الاغتراب المكاني، والتكتل في جماعة دامجة لأفراد مختلفي الطموحات والأهداف والمهن والجنسيات والديانات واللغات.. إلخ. لهذا تغدو المغايرة والاختلاف مؤهلة لتأسيس مقولات تعمق التفاعل والاندماج والحوار بين الشرق والغرب، وبين الأنا والآخر؛ لأنه كما يقول السارد: «الاختلاف الحضاري لم يفلح يوما في وضع حواجز بيننا.. كما لم ينجح يوما في تعكير صفو علاقاتنا الإنسانية الرائعة»(ص16). إن استعارة التقارب، هنا، تؤكد أن الاختلاف هو «المفهوم الذي بفضله يتحدد الكائن كزمان وحركة، ويصبح بفضله التعدد «خاصية» الهوية، والانتقال والترحال «سمة» الذات، والانفتاح والتصدع «صفة» الوجود، والانفصال سمة الكائن»[3].

وبرزت رمزية الهدم في التصدع الذي بدأ يصيب

«المجموعة المتآخية»، جراء التوتر الذي أحدثه الزمن/التاريخ (11 شتنبر)، مما خلق حالة من القلق والتوجس والانكسار، وكل ما يقدم الذوات المنتمية للشرق مسحوقة في صورة جديدة حاضنة للإهانة والاحتقار، كما شخصه الملفوظ السردي لشخصية «زينب»: «لم أعد أطيق نظراتهم العنصرية، لم أعد قادرة على تقبل خطاباتهم التضليلية، ولا برامجهم التلفزية عنا، إنهم يسعون دائما للتقليل من قيمتنا، والتشديد على تخلفنا وجهلنا، ويسعون عن قصد أو غير قصد، لزرع الإحباط فينا.. وقد نجحوا في مهمتهم تلك.. محبطة أنا الآن، ومهمشة الكيان صرت» (ص150/151). إن الاستعارة الانهزامية دليل على أن الانهيار الذي تحسه الشخصية، بشكل مفرد، يعد مقدمة أولية لانهيار جماعي، بحكم الإحساس بمركب النقص تجاه الآخر، الذي يستغل الانبطاح الحضاري للشرق فيقوي نزوعه التخريبي.

2 -«من يبكي النوارس؟» والتفاعل الحضاري الحواري:

يستمد التفاعل الحضاري الحواري كينونته النصية من انفتاح الذات بثقافتها الشرقية، بحكم وجودها في الجغرافية الشمالية متجلية في باريس، على الآخر وتلقيحها بثقافته، عبر مفاهيم التحاور والتفاعل، داخل تكتل اجتماعي متعدد الأجناس والأعراق. وبهذا يصير التفاعل الحواري مغذيا لنسق رمزي غايته محاربة الاغتراب المكاني والاجتماعي، واستنبات الذات في الجغرافية الغيرية عبر الاندماج القائم على «ميكانيزم التكيف، وميكانيزم الانتقاء»(4). إنها عملية تزكيها رمزية مدينة باريس المحتضنة للالتقاء والتفاعل الحضاري؛ كونها مدينةً مانحةً «فرصة الاستفادة من الآخر، وفرصة الثقافة، والاحتكاك بالأعراق الأخرى..» (ص8).

ويتعمق التفاعل الحضاري الحواري حينما يشتغل السرد باستقصاء التمثيلات القَبْلية والصوَر الجاهزة عن الذات والآخر، فيصير الحوار أداة لاكتشاف الصور المشوهة والمنمطة القابعة في الذاكرة. إن الأمريكي والأوروبي والياباني اقترنوا، في الكثير من الذهنيات البشرية والمخيال الاجتماعي، بصورة التفوق والثقافة والديموقراطية والسعادة..، بيد أن العربي والإفريقي ارتبطا بـ«البدائية والتخلف» (ص40) والكسل، وبالوجود الإنساني المدفوع بالرغبة الجنسية، وحياة اللهو والمجون (ص42/43). إن هذا يجعل من «النص الروائي إحدى أيقونات الحياة، التي يمكن أن تختصر التاريخ والجغرافيا، وتشير إلى أهم العناصر الفاعلة التي كونت البنية الثقافية-الاجتماعية، والتي تشتغل البينة عليها لتضمن استمرارها، من جهة أخرى»(5).

يتضح أن التفاعل الحضاري الحواري يمكِّن من وضع التمثيلات الجاهزة عن الآخرين أمام مشرحة النقد والفحص والتعديل، حيث يتم نقلها من مستوى التجريد إلى بنية التحقق؛ فتميل الذوات المتفاعلة، بناء على «ثقافة الاعتماد المتبادل، ومنطق التداول» (ص20)، إلى استبدال الاستعارة الحضارية بالحقيقة الحضارية. وانطلاقا من ذلك يصير المتخيل الروائي القائم على الحوار الحضاري أداة تحرر الذوات من سلطة التمثيلات الجاهزة، بعدما تكتشف الصورة الحقيقة، خاصة وأن «الكتابة دائما هي اكتشاف»(6).

وإذا كان التفاعل الحواري يعمل على هدم الصور الجاهزة عن الذات والآخرين، فإنه يغذي الوعي بالهوية، فيتقوى الارتباط بالوطن والتفكير فيه. لذلك تصير الذات، من زاوية معرفية، منفتحة على التعدد الذي يرصد نسقا ثقافيا دعامته الحوار بين الأنا والآخر حول قضايا متعددة، فيغدو وجود «الأنا» مرهونا بوجود «الآخر» داخل بنية اجتماعية تقوم على «تبادل الأفكار والرؤى، أي «لا نهائية القول» قبل الوصول إلى الوضع المشترك»(7).

تقربنا الرواية، إذا، من منظور تخييلي، من شخصيات مندمجة في تفاعل ثقافي مع الآخر، بيد أنها تصوغ خطابات تجعل الذوات تتحرر من الانشغال

بالمكان وخطاب الآخر، وتنفتح على التفكير في الوطن من عدة زوايا:

أولها الزاوية النوستالجية، التي تعد بوابة لتعطيل التفكير في التفاعل مع الآخر الحاضر، وتفعيل التفكير في الوطن الغائب. وهي زاوية محكومة، تعبيريا، بالعاطفة أكثر من خطاب العقل، وتقنيا، بآلية التذكر والاسترجاع: «بلادي.. حضورك الدائم في الذاكرة بقدر ما ينعش مشاعري فهو يشل قدرتي على التفاعل مع الغير، والانفتاح على الآخر»(ص5/6).

وثانيها زاوية المواجهة الفكرية؛ ونقصد بها مواجهة «الدعارة الفكرية» (ص180) عبر التصدي للكتبة الذين يغازلون الغرب، وينساقون مع طروحاته الهدامة، والتي تكرس صورة تخلف الشرق وانغلاقه وتطرفه. وذلك بالتركيز على «النموذج الإيجابي» الكفيل بتقويض الكتابة التي «تُفَلْكِلُ» الواقع العربي بطريقة غريبة»(ص197). كالحديث مثلا، في سياق استحضار المرأة، عي المرأة المناضلة والعاملة والمفكرة، ناهيك عن المرأة التي جاهدت، ولازالت، في سبيل تحرير وطنها من المستعمر، أو سبيل تطويره وتقدمه.

وثالثها زاوية الانتقاد البناء؛ حيث يصير النقد متعاليا على الرؤية العدمية والنزعة السلبية، لأنه يتجه صوب «البحث عن الظواهر السلبية في مجتمعنا»، ويحاول معالجتها، ويفكر «في البدائل الإيجابية»، ويعمل «على بلورة تصورات واضحة»، ويفكر جديا «في الأسباب المعرقلة لسيرنا نحو الأمام»، بناء على تصور ممنهج وموضوعي غايته «انتقاد ما نعانيه من خلل»(ص185). وبذلك يصير التفكير في الوطن مشبعا بالإصرار على تأسيس النموذج بـ«المقاومة الفكرية، وبالصلح مع الذات ومحاورتها، وبالأمل والعمل، وبالنقد الذاتي، وبكثير من الاتزان، بعيدا عن الذاتية وبكل موضوعية» (ص286).

ورابعها زاوية النموذج المشرق، الذي يعد امتدادا للزاوية السابقة من حيث النتيجة والسبب. والمقصود به تقديم صورة إيجابية عن الذات في امتدادات متنوعة؛ مثل «اللباس» الذي يعد مجالا رمزيا يختزن الهوية والثقافة والخصوصيات الاجتماعية، ما دمنا «نحمّله بما شئنا من المعاني، فمن خلاله نعطي صورة عن سلوكنا، بل حتى عن مستوانا الثقافي والأخلاقي، بل يمكن أن نعبّر من خلاله من نكون»(ص52/53).

يتضح أن التفاعل الحضاري الحواري يقوّي الوعي بالذات وبالآخر، مما يعمق «الكثرة الجوهرية للواحد»[8]. لهذا تصير الذات متضمنةً عدة أبعاد ومواقف وأفكار وقيم، انطلاقا من تكاملها مع الآخر وليس تعارضها معه، لأن «الاختلاف لا يكتفي بأن يقر بتبعثر الكائنات وتمايزها وتشتتها وإنما يجر بعضها نحو الآخر، فيوحد بينها بفعل ذلك التباعد ذاته»[9].

3 - «من يبكي النوارس؟» والتفاعل الحضاري الصدامي:

اتخذ التفاعل الحضاري، في المتخيل النصي لرواية «من يبكي النوارس»، طابعا صِداميا لحظة سقوط برجي التجارة العالمية بأمريكا في 11 شتنبر المعلوم. لقد شكل هذا التاريخ لحظة فاصلة بين تفاعلين حضاريين؛ الأول قوامه الحوار والتواصل، والثاني أساسه الصراع والانفصال. إن اقتربت الرواية، باعتبارها إبداعا فكريا وجماليا، من تمثل الواقع؛ لأنها غدت «سردية تاريخية بصورة محسوسة تصوغ تواريخ حقيقية لأمم حقيقية»[10]، غير أنها حقيقة نسبية تم دمجها في النسق الرمزي والتخييلي العام للنص الروائي، ما دامت «الحقيقة يجب أن تكون مفكرا فيها، ومعدلة بواسطة الحساسية الفنية للكاتب»[11].

وتجلت جمالية تسريد التفاعل الحضاري الصدامي في رواية «من يبكي النوارس؟» عبر جمالية الكشف والفضح؛ في الرمزية الأولى يتم كشف الشك، المتاخم لليقين، الذي يقبع في العقلية

أو الخلفية الشعورية واللاشعورية للآخر تجاه الذات المشرقية. إن الانفجار المعلن عنه إعلاميا كان كافيا ليشك «كريستوفر» في الهدية التي قدمتها له محبوبته «نجوى»، بمناسبة عيد ميلاده، رغم الصداقة والعلاقة الحميمة التي بينهما: «أخذها منها دون أن تغادر عيناه شاشة التلفاز، ثم قال بنبرة متوترة: -أتمنى أن لا تكون قنبلة»(ص129). إن توجس الشخصية، هنا، ناجم عن التحول من حوار استعاري إلى حوار حقيقي؛ حيث تعبر ذات الآخر (كريستوفر) عن إحساسها بالتموقع في مقام الكمال والضحية والمظلوم...، في حين تشغل الذات المشرقية (نجوى) موقع النقص والجلاد والإرهابي. لذلك تماثلت رمزيا الهدية والقنبلة، كونها محمولة من لدن فتاة شرقية الانتماء الجغرافي. إنه انتماء حوّل الشارع العمومي إلى فضاء للنفور من هذه الفتاة الشرقية: «لما وصلت إلى سيارتها وجدت مجموعة من الشبان واقفين قربها. اعتذرت، وطلبت منهم أن يفسحوا لها الطريق، لكنهم بدل ذلك انطلقوا مهرولين، وهم ينظرون إلى الهدية التي تحملها» (ص128).

علاوة على ذلك، يتم كشف النتائج المؤلمة لأحداث 11 شتنبر بأمريكا التي غذت الحوار الصدامي أكثر من التواصلي. إنها نتائج تتجلى بدءا في النتائج السيكولوجية؛ حيث صارت الذوات النصية المنحدرة من المجتمعات الإسلامية مخترقةً بمشاعر «الرعب» و«الخوف» و«الانكسار» و«القلق»...إلخ. مرورا بالنتائج المهنية؛ ونقصد بها انعكاس الحدث التاريخي على مسار العمل، لأن الحوار انعدم، لنجد أن «هناك من طردوا من أماكن عملهم، فقط، لأنهم مسلمون»(ص138). وصولا إلى النتائج العرقية التي تقوي التعصب، وتدعم ثقافة الكراهية والعنصرية (ص150). انتهاء بالنتائج الاجتماعية التي تكرس الصراع والتباعد؛ سواء أفقيا، حيث يمتنع النادل عن خدمة زبناء المقهى، لأنهم ينتمون إلى الجغرافية الشرقية الغيرية: «ألم تفهموا، بعد، أن النادل يرفض خدمتكم أيها الإخوة العرب؟»(ص164)، أم عموديا، لأنه يمتد إلى تفتيت الأسر، وقطع أو تجميد العلاقات الدبلوماسية والاقتصادية بين البلدان: «هناك زيجات تكسرت، وعلاقات تحطمت بين الأفراد والدول» (ص178).

وفي الرمزية الثانية، ينشغل المتخيل الروائي بفضح العناصر الظاهرة والمضمرة المغذية للصراع الحضاري، عبر جمالية الانتقاد والنقد. ويعد الفضح، من منظور إيديولوجي، ردا على الصدمة التي خلفتها إيديولوجية الآخر الموجّهة لتدبير أحداث 11 شتنبر ونتائجها بواسطة الحروب الوقائية. هكذا، كانت تغطية الحرب على أفغانستان، من لدن الصحفي مروان، كافية لفضح سياسة التدمير والتخريب الممنهج ضد الأطفال (النوارس) والعجائز والنساء، بعد التحول الذي عرفه المنتظم الدولي، ممثلا في «ضياع مجموعة من القيم، وسقوط مجموعة من المبادئ، سقطت الشرعية الدولية، سقوطها قد يكون أكثر وقعا من سقوط أي ناطحة سحاب شيدتها الإنسانية»(ص148).

وقد ساهمت رمزية الفضح في جعل متخيل الرواية يعمق الصراع الحضاري، وذلك بتسليط الضوء على الكثير من التجاوزات التي أعقبت أحداث 11 شتنبر بأمريكا، رغم أن الروائي «لا يستطيع في رواية واحدة أن يصور تاريخ فترة بأكملها. إنها لا يستطيع إلا تصوير جزء منها»[12]. هكذا، تتقدم الكثير من المقاطع السردية في الرواية فاضحة السياسة المتبعة من لدن الآخر الغربي تجاه الذات المشرقية، كما هو الشأن؛ أولا مع فضح سياسة التوجيه الإعلامي الذي «ملأ أذهان الناس بإيديولوجية خاطئة.. ونجح في إيصال المقولات التي يشاء أصحاب القرار في أمريكا ترويجها»(ص136). وثانيا مع فضح السياسة الامبريالية الجديدة القائمة على فكرة رد الاعتبار التي تحولت إلى ذريعة لشن حروب متنوعة؛ عسكرية وإعلامية وثقافية.. غاياتها «تحوير الهوية، أو تذويبها وإعادة صهرها، وإخراجها بشكل يناسب منطق التبعية والتطبيع»(ص168). وثالثا

مع فضح سياسة التشويه الممنهج لصورة الإنسان المتمثل في الآخر المشرقي، وترسيخ صورة سلبية عنه في الأذهان، إثر خلق «أكذوبة الربط بين الإسلام والإرهاب» (ص206)، التي تبرر التصفية الجسدية أحيانا (قتل شخصية مروان). ورابعا مع فضح السياسة الاستعمارية الرامية إلى التحكم في المواد الحيوية، التي يعد النفط أهمها؛ «لماذا لا يتم التفكير في تحرير أمريكا الجنوبية، ولماذا لا تحرر أمريكا السود من الديكتاتوريات؟ لماذا الشرق الأوسط، تحديدا، هو الذي تريد تحريره من الانغلاق والأصولية»(ص234).

4 - «من يبكي النوارس؟» وتشكل السرد:

يمكن القول إن تشكل العالم السردي لرواية «من يبكي النوارس؟» خضع لثلاثة ثوابت جمالية أساسية، دونما نفي لغيرها من المكونات البنائية فكريا وفنيا، تتمثل في الحدث، الشخصية، والحوار. وهي ثوابت يحكمها التعالق والتفاعل، رغم أن الثابت الأول يخص المحمولات الدلالية، والثاني يهم بالعناصر البنائية، والثالث يتعلق بالتقنيات الفنية.

يبدو جليا أن الثابت الجمالي الأول المتعلق بالحدث برز في رواية «من يبكي النوارس؟» من خلال سياقها التخييلي، الذي انفتح على قضايا عالمية كبرى؛ لأنها انبثقت من صلب واقع دولي معولم، ومتسم بتفاعل حضاري مؤطر بثنائيات متنوعة: الأنا/ الآخر، الشرق/ الغرب، الحوار/ الصدام، الإرهابي/ المسالم... مما يفضي للقول بأنها رواية تقوم، من منظور تخييلي، على «حدث القضية المعولمة». وهذا ما فسح المجال لتفاعل نمطين من المحكي، انسجاما مع طبيعة الحدث؛ الأول هو «محكي الأفعال»، والثاني هو «محكي الأقوال»[13]، الذي يعد محكيا مهيمنا، لأنه يمتد لالتقاط المواقف والتصورات والأقوال والأفكار المتنوعة لتشكيلة من الشخصيات، لكن الموسومة بالاختلاف العرقي والجنسي والديني والجغرافي...، والمؤطرة ببلاغة الاتصال الفكري والاجتماعي، والاندماج البنّاء القائم على التفاعل المعرفي.

وينبني تسريد قضية التفاعل الحضاري داخل الرواية على ما يمكن نعته بجمالية التوازن؛ ونقصد به خلق توازن بين ما يعرف بـ«الرواية الحضارية»، و«الرواية ما بعد الحضارية». لأن رواية «من يبكي النوارس؟» لم تسع للاحتفاء بـ«التشفير المانوي (الغرب/الشرق)»، و«الاستعارة الحضارية» لصالح «التشفير الداخلي» و«الاستعارة الذاتية»[14]، أو العكس، بل سعت إلى استبدال «الصراع» بـ«التفاعل» الذي يتخذ طابعا حواريا حينا، وصداميا حينا آخر. فضلا عن سعيها إلى الانشغال بخلق التوازن بين خصوصيات الذاكرة الجماعية والذاكرة الفردية ضمن سياق حضاري شاسع وجمعي[15]. ناهيك عن انتهاك مفهوم البطولة، بمفهومها الجنسي: ذكر/ أنثى، لصالحهما معا، دونما جعل الطقس الإيروتيكي بوابة لمواجهة الصدمة الحضارية، مما يضعف مقولة «أن الرجل الشرقي هو المعني بشكل مباشر بمسألة الصراع الحضاري، لأن ثأره يتم وفق طقس جنسي»[16].

ويبرز الثابت الجمالي الثاني، المساهم في تسريد قضية التفاعل الحضاري، ممثلا في «الشخصية» بأفقها المعرفي، واستراتيجيتها الفكرية؛ حيث ترسم الرواية شخصيات تتأمل في «علة» التفاعل الحضاري، بشقيه الحواري والصدامي. شخصيات تفكر في «حقيقة» الأنا والآخر، وإن كانت «أنا» مستفزة ومثيرة في سلوكها وفكرها مثل شخصية «ميسون» وشخصية «روبير غرين»، خارج الأحكام المسبقة غير المبررة، والتمثيلات الانتقاصية. شخصيات تبحث في «دلالة» القطبية والأحادية الحاملة في جوهرها قيم السيطرة والقهر، والمفرزة ذوات مثقلة بمشاعر القلق والتيه والدونية، وأخرى مليئة بالاستقرار والارتياح والاحترام.

وتظهر شخصيات رواية «من يبكي النوارس؟» غير منشغلة بوصف الآخر الغربي باعتباره نموذجا

للإنسان المتمدن والمتحضر، أو ناظرة إلى الذات الشرقية باعتبارها تمثيلا رمزيا للتخلف والانحطاط، أو العكس. إن استراتيجية بناء شخصيات الرواية قامت على جمالية الدمج بين شخصيات مختلفة في انتمائها الجغرافي (أوروبا، الشرق العربي، اليابان، إفريقيا، أمريكا الشمالية)، وهويتها الجنسية (امرأة، رجل)، وانشغالاتها المهنية: «نجوى الباحثة في المختبر، ومروة وهشام الطبيبان، ومريم الأستاذة الجامعية، وعبد العزيز المحامي، وزينب العاطلة، ومروان الصحفي..»(ص108). لذلك، فشخصيات الرواية تبني نسقا ثقافيا قوامه التعايش والتحاور، رغم الانعطافة التاريخية صوب التدمير والتفجير في 11 شتنبر الذي جعل ذلك النسق يتصدع بقيم فكرية جديدة؛ حيث بدأ التفاعل الحواري بين الشخصيات يتراجع فاسحا المجال لطغيان التفاعل الصراعي بينها، مما عمق الهوة، أحيانا، بين الأنا والآخر (نجوى وكريستوفر نموذجا).

ويتجلى الثابت الجمالي الثالث في «الحوار» الحاضر بكثافة في الرواية. من زاوية سردية يعتبر الحوار مساحة لتحرر الشخصيات من السلطة العالمة والموجهة والمنظمة للسارد الأعلى، وأداة لخلق التوازن بين زمن القصة وزمن الخطاب، وعنصرا تقنيا يمكن من خلق «المشهد»(17) بلغة جيرار جينيت. ويعد تغليب الحوار في بنية الرواية، من منظور دلالي، إعلانا ضمنيا عن نبذ ثقافة الصراع، وتفعيلا ترميزيا لثقافة الحوار، الذي بواسطته «كم من نزاع كان من الممكن أن يحل، وكم من حرب كان من الممكن أن لا تقع»(ص258). ليغدو الحوار آلية فكرية تكشف طموحات الذوات المتحاورة، وترصد خصوصياتها الثقافية والحضارية.

يجعل الحوار بين شخصيات مختلفة في انتمائها الثقافي والعرقي والجغرافي والجنسي والديني..، إذا، مفهوم التفاعل الحضاري أساسا في تشييد الرواية؛ بيد أنه تفاعل تواصلي طرفه الأول تدبير الاختلاف والصراع، وطرفه الثاني تعميق الائتلاف والتآلف. لهذا يصير الحوار آلية درامية جمالية تمسرح الحدث لخلق التقارب والاندماج، وأداة فكرية ترمم الصور المشروخة بالتمثيلات الخاطئة للآخر عن الذات، أو للذات عن الآخر، التي تعمقها «الموروثات الثقافية» (ص41)، والتحولات التاريخية.

من هنا، يدعم الحوار الروائي الانفتاح على ثقافات الآخرين، ومميزاتهم الحضارية، خارج أي نزعة استعلائية. إن الحوار يتجه صوب تدمير ثقافة الميز والتعصب التي تغذي إيديولوجية الصراع والصدام، وبناء عوضها ثقافة التسامح والاختلاف. لذلك، فالحوار، رغم طابعه التقني الجمالي، يؤسس فكريا لمعرفة مزدوجة؛ أولا معرفة الأنا للآخر، واكتشافه عن قرب؛ لأنه أحيانا «نتصور ما نريد انطلاقا من تراكماتنا حول ما يقال عن الآخر..»(ص254). وثانيا إدراك الآخر للأنا، وفهم حقيقته؛ خاصة وأن الحوار يتجه صوب عقلنة الصورة التي يمكن أن ترسمها كل ذات عن الآخر، لأنه «مقابل اللامعقول الذي يطبع الحروب، فإن الحوار يتحكم فيه منطق العقل»(18).

-على سبيل الختام:

يتضح أن متخيل رواية «من يبكي النوارس؟» للروائية المغربية زهرة المنصوري انشغل فكريا وجماليا ببناء تفاعل حضاري متمفصل إلى مستويين: المستوى الأول تغذيه جمالية الحوار المؤسس فكريا على الاتصال، باعتباره نسقا معرفيا وجماليا يعمق الوعي بالأنا، ويقوي أفقها المعرفي بالذوات النصية المنتمية «للجماعة» المتفاعلة والمتواصلة فيما بينها في الفضاء الباريسي. وهذا ما يساهم في إغناء الكينونة الذاتية، وتطويرها، والخروج بها من شرنقة الهوية الضيقة. والمستوى الثاني مؤطر بجمالية الصراع؛ حيث يتحول الحوار، دلاليا، إلى أداة تكرس سلطة النموذج الذي يتجه صوب ترسيخ الأحادية والأنانية والسيطرة والغطرسة.. وكل ما «يعطي لأمريكا الحق في ريادة العالم» (ص221)، مما يدعم التقاطب والتعارض بين الحضارات والثقافات الإنسانية.

الهوامش:

1 -زهرة المنصوري، من يبكي النوارس؟، رواية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2006. وأرقام الصفحات في المقال التي لا تحيل على الهامش هي أرقام صفحات الرواية.

2 -فكرة رددها كثيرا «ميخائيل باختين» في كتابه، الملحمة والرواية، ترجمة: جمال شحيد، كتاب الفكر العربي2، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1982. انظر الصفحات: 19، 20، 23، 24، 29.. إلخ.

3 -عبد السلام بنعبد العالي، ضد الراهن، دار توبقال للنشر، البيضاء، ط1، 2005، ص15.

4 -د.عبد الكبير الخطيبي، في الكتابة والتجربة، ترجمة: محمد برادة، منشورات عكاظ، الرباط، ط2، 1989، ص67.

5 -شهلا العجيلي، النص الروائي ودوال الهوية الثقافية، علامات في النقد، ج53، م14، سبتمبر 2004، ص441.

6-Gao Xingjian/Denis Bourgeois. Au plus près du réel. Dialogue sur l'écriture. éd L'aube. .1997. p120

7 -إبراهيم صحراوي، النص الأدبي فضاء للحوار، علامات في النقد، ج54، م14، ديسمبر 2004، ص567.

8 -جان فيليب ميلي، حديث جديد عن كثرة العوالم، ضمن: لغات وتفكيكات في الثقافة العربية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1998، ص153.

9 - عبد السلام بنعبد العالي، ضد الراهن، مذكور، ص18.

10 -إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط2، 1998، ص146.

11-Henri Troyat. Un si long chemin (conversation avec Maurice Chavardés). éd Stock. 1976. p192.

12 -أنابيس نين (Anaïs Nin)، رواية المستقبل، ترجمة: محمد منقذ الهاشمي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983، ص271.

13 -هذا التصنيف اعتمده جيرار جينيت، أنظر: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، عمر حلي، عبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1996، الصفحات: 180 إلى 196.

14 -محمد بوعزة، الرواية ما بعد الحضارية: قراءة في مصابيح مطفأة، ثقافات، البحرين، العدد 17، 2006، ص102.

15 -نفسه، .

16 -عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت- البيضاء، ط1، 1990، ص83.

17 -جيرار جينيت، خطاب الحكاية، مذكور، ص119.

18 -عبد السلام بنعبد العالي، ضد الراهن، مذكور، ص22.

الصورة - السّرد في رواية «ضحكة زرقاء» لمحمد عز الدين التازي

محمد مصطفى علي حسانين*

مدخل:

لقد أصبح من المتعذر في ضوء التداخل المعرفي والنوعيّ بين الاختصاصات interdisciplinary الولوج مباشرةً إلى تحديد قاطع وسريع يلمُ في عبارةٍ واحدة الماهية التي عليها مفردة الصورة، فهي وإن كانت تتشكلُ في وعينا مباشرة دالةً على ظلال إيحائية ترتدُ جميعها إلى فعلِ التمثيل، دون أن يكون هناك ثمة لبس أو غموض، في وعينا بها على هذا النحو، غير أنه ليس من اليسير الآن بعد تشَعب النظرية الأدبية وتداخلها مع فروعٍ معرفية متعددة، لكل واحد منها مرجعياته الفلسفية والجمالية والثقافية، أن نلج إلى تصورنا لمفهوم الصورة دون أن نستشعر قدرًا غير قليل من الصعوبة، فليس هناك ثمة انفصال بين الجدال النقدي بتياراته المتعددة وذلك الجدل المنهجي والنظري الدائر حولها، لذا بات من الشائع مراجعة المقولات النقدية المنتجة لأنواع الصور، «كما أضحى من الشائع في سياقي النظر والتحليل النقديين استعمال مقولات: (الانعكاس) و(التمثيل) و(التعبير) و(التشخيص (..المفضية كلها إلى إنتاج شتى الظلال المعنوية لمقولة الصورة. لكن تبقى ولا شك مآرب جليلة في التأني مجددا لحد» الصورة»، ليس على جهة التدليل على رجحان دلالاتها النظرية، في فهم الجمالية الأدبية والفنية، بل بوصفها معيارًا ملتبسًا مستعصيًا على الضبط، ومولدًا قدرًا غيريسيرمن التعقيد»(1)

وبسبب من هذا الزخم النقدي والنظري بفروعه المتنوعة تداخلت على نحو شديد مفاهيم الصورة، وأصبحت تشير إلى دلالتها القريبة مثلما تكافح دومًا إلى انبثاق دلالة أكثر اتساعًا، بل ربما أصبحت الدلالة الأخيرة هي النمط السائد والبعد المهيمن في تصورها، وما المعنى المباشر إلا جسر عبور نحو التنقيب في طبقاتها المتغلغلة في الوعي الجمعي والثقافي، ومن هذا المنطلق تداخلت اللغة مع المعطى البصري، في تشكيل الفهم النظري لطبيعة الصورة، «فهي الشكل البصري المتعين بقدر ما هي المتخيل الذهني الذي تثيره العبارات اللغوية، بحيث أصبحت الصورة الشعرية مثلاً تقف على نفس مستوى صورة الغلاف، وصار من الضروري أن نميز بين الأنواع المختلفة للصور في علاقتها بالواقع الخارجي غير اللغوي، حتى نستطيع مقاربة منظومة الفنون البصرية الجديدة ونتأمل بعض ملامحها التقنية ووظائفها الجمالية»(2)

---

* ناقد أدبي مصري.

مفاهيم الصورة:

ويعرف «روبير» Robert الصورة بأنها إعادة إنتاج طبق الأصل، أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء. ويحيل أصل المصطلح الاشتقاقي على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل والمحاكاة، ذلك أن الفعل اللاتيني (Imitar) يعني «إعادة الإنتاج بواسطة المحاكاة». أما في الاصطلاح السيميوطيقي فإن الصورة تنضوي تحت نوع أعم يطلق عليه مصطلح الايقون» (Icone)، وهو يشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمرجع، وهو على المشابهة والتماثل. ولعل أول من قدم تعريفا مرضيا لهذا المفهوم هو العالم الأمريكي «شارل ساندرس بورس» ((C.S.Peirce 1914-1839))، وذلك عبر مقارنته بمفهومين آخرين هما الرمز والقرينة (Symbole-indice). فإذا كانت العلاقة بين العلامة والمرجع اعتباطية في الرمز، ومعللة بواسطة المجاورة أو السببية في القرينة، فإن ما يخصص العلامة الإيقونة هو شبهها التشوني بالموضوع المحال عليه . ولا يهم -في نظر «بورس»- إن كانت هذه العلامة بصرية (صورة مثلا) أو سمعية(3).

بين اللغة والتصوير / البصر:

إن الأشياء المدركة بواسطة البصر، وإن كانت تعبر عن أشياء واقعية تدرك حسيًا في كثير من الأحيان، إذا استثنينا ما يمثل تعبيرًا عن فيض الخيال في رسم بعضها الآخر وجعله متصورًا، تظل دومًا في الوضعيتين منقادة لسلطة الكلمة من البدء إلى الانتهاء، فعبر اللغة وحدها تتم عملية تعيين الأشياء من خلال منطقها الأثير النّزاع دومًا إلى تسمية الأشياء وتسويرها بحدود تلك التسمية وسياجاتها الدالة عليها، سواء كان منطق التسمية ذاته في علاقته بالمسمى / الشيء مسألة اعتباطية أو غير اعتباطية، كما يفرق دوسوسير، ومن هذا المبدأ اللغوي الذي يتم به و/ أو عبره تعيين مدركات البصر -التي هي بالأصالة فعل يندرج تحت تصور أشمل تحتل فيه الصورة وفعلها الإطار العام لكل تصور- يدخل المبدأ التصويري/ البصري في مشكل علاقته باللغة.

لقد خضعت مقولة الاعتباطية لدى دوسوسير لمراجعة من قبل أميل بنيفنست، والذي يرى أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة ضرورية، لأن العلاقة بين الدال (الصورة السمعية) والمدلول (المفهوم)- بمصطلحات دوسوسير – ليست اعتباطية، فالمفهوم والصورة السمعية يتطابقان في الوعي بالضرورة، فالذهن البشري لا يحتوي على أشكال فارغة أو غير محددة، ومن ثم يكمن البعد الاعتباطي في التعيين الخارجي للدال الذي يلحق به بداية، وكأن دوسوسير كان يفكر في الأشياء لا المفاهيم نفسها.(4)

وبتأثير من بنيفنست لا دوسوسير – كما هو شائع- يقرر عميد المدرسة الشكلية رومان ياكبسون حتمية العلاقة المشار إليها بين الدال والمدلول، في ضوء ارتباط ضروري (يقوم على تجاور، أي علاقة خارجية)(5). ومن ثم تصبح الاعتباطية داخلة تحت مظلة المواضعة التي يعمل داخلها الدليل اللساني. ومن جانب آخر تظل العلامات من الناحية الاجتماعية أو التاريخية ليست اعتباطية،» فبعد أن تحقق العلامة وجودها التاريخي لا يمكننا أن نقوم بتغيير الدوال على نحو اعتباطي وفق هوانا»(6) وينطلق بارت في تصوره للصورة – اعتمادًا على تصورات بورس- من زاوية مختلفة جذريًا عن تصور دوسوسير، ومن منطلق مغاير تمامًا عن تصوره للسيميائيات، ففي حين يجعلها دوسوسير الفرع الأشمل الذي يضم بين جنابته اللغة بوصفها فرعًا معرفيًا يندرج تحتها يرى بارت على النقيض تمامًا أن اللغة الكل الأشمل الذي تندرج تحتها السيميوطيقا، وسنده في ذلك أنه ليس من المؤكد وجود أنساق من العلامات في حياتنا الاجتماعية الراهنة تضاهي اللغة شمولا، فكل «نسق سيميولوجي يمتزج باللغة. فالمادة البصرية مثلا تثبت مدلولاتها عن طريق مضاعفتها برسالة لفظية (وهو حال السينما والإشهار والتصوير الفوتوغرافي

الصحفي الخ)(7) بحيث يقيم جزء من الرسالة الأيقونة علاقة بنيوية مع نسق اللغة، هذا في الوقت الذي لا تحوز فيه أشياء كاللباس والأكل صفة النسق إلا إذا هي مرت عبر محطة اللغة التي تقطع دوالها وتسمي مدلولاتها. إننا نعيش حضارة الكتابة أكثر من أي وقت مضى، بالرغم من اجتياح الصورة لحياتنا». وعلى هذا النحو يكون من الصعب وجود نسق من الصور أو الأشياء تتحقق مدلولاتها خارج اللغة، ولقد أحدثت أطروحة بارت هذه كثيرًا من الجدل، واستدرك « بورشر L.Percher» عليه بعض الملاحظات، أهمها أن العالم يصبح في ضوء تصور بارت عالم أبكم لا يتكلم إلا من خلال اللغة، ومن ثم فالعالم الوحيد الموجود هو عالم العلم، وهذا الفرض لا يخلو من جانب الصحة، لكنه يفرض ويكرس ديكتاتورية اللغة، لتصبح الدلالة دومًا لسانية فقط، كذلك فإن بارت يخلط في تصوره بين اللغة واللغة الواصفة في تصوره لتعينها للأشياء.

وعلى خلاف بارت يؤكد «بيوزنس» على وجود أنسقة علامية غير لسانية مستقلة وتامة، «وهو لا ينفي أن هذه الأنسقة يرتبط إدراكها باللغة، ولكن في حدود معينة. وهو أمر لا غرابة فيه من الناحية الإبستمولوجية. وبذلك فلا طائل من المبالغة في الاعتداد بأولوية هذا النظام العلامي وشموليته، وسيكون من الأجدى البحث في سر هذه الأولوية وهذا الشيوع»(8).

المتخيل والتصويري والبصري

إن المادة الأساسية لتشكل النص الأدبي مردها بالأساس إلى اللغة، فكافة العوالم المتخيلة وما يندرج فيها من أشياء أو أوصاف ومعالم لهذه الأشياء منسوجة بالكلمات، ومعنى ذلك أن الأدب بوصفه نظامًا دالاً من خلال اللغة لا يفترض وجود الشيء المادي، إنه فقط يقوم بعملية تمثيل للمشار إليه على الدوام، ومن ثم فهناك خلاف حذري بين الكلمات والأشياء، أي بين ما هو لساني / لغوي وما هو حسي / واقعي، لكن هذا الاختلاف لا يعني عدم مقدرة الأدب على التعبير عما هو حسي، فهذا ما يتعارض مع الحقائق المنطقية التي لا تقبل الجدل، ما دامت كل الأنظمة الحسية لا يتم التعبير عنها وتعيينها داخل الذهن – في أغلب الأحيان – إلا من خلال اللغة.

ومن هنا برزت الحاجة إلى تصورات جديدة لمقاربة العلائق المستجدة بين كافة أنظمة الثقافة من جانب وكافة أشكال التعبير التي تتداخل فيها المعطيات اللغوية والبصرية على السواء لتشكيل العوالم، وكذلك دراسة أشكال التفاعل بين كافة الخطابات السائدة على الأصعدة الثقافية والسياسية بل والأدبية أيضًا، إلى جانب دراسة الأنساق المجازية والاستعارية. وعند هذا الحد « يستدعي الأمر إيجاد منظور جديد لقراءة النص المرئي والمكتوب بوصفهما يتلازمان معًا ليكونا ما اسماه ميتشيل«نص-الصورة (9)»، (Image text)، ومن هنا لا يمكن – كما ترى د.ماري تريز-فصل الكلمة عن الصورة واستحالة فهم الصورة دون الاستعانة بالكلمة، ومقاربة الأدب بوصفه تمثيلا ثقافيًا.

ويغدو فعل مقاربة الأدب فعلاً قراءة أيضًا للجوانب للثقافية، وتحويل آلياته اللغوية إلى محض صور، تتقاطع مع العوالم التصويرية الثقافية المجاورة، على المستويات السياسية أو الأيديولوجية أو ما تفرزه الميديا من صور تكون الوعي البشري وتصوغ تصوراته في اللحظة الراهنة.

بواسطة اللغة لا تنبت الصلة مع الأشياء الحسية، فالأدب من خلال اللغة قادر على تمثيل الأشياء وإعادة إنتاجها كما لو كانت مرئية، لتتبدى لنا في هيئة تخلق الأنساق البصرية والتصورية، وتتدرج مقدرة الأدب على هذا الفعل تبعًا لتفاوت الأجناس الأدبية فيما بينها على خلق الأنساق البصرية وبناء المشاهد ورسم الأماكن والأشياء، ولا جدال أن الخطابات السردية ومن بينها الخطاب الروائي من أكثر الخطابات اعتمادًا في تشكله الداخلي على فعل التمثيل ومن ببنيه نشاط المخيلة

البصرية الراصدة أو الناقدة أو المعارضة لكون ما تحاوره سرديًا.

فمن خلال آلياتها المتعددة تستطيع الرواية الاقتراب من فن الرسم والتصوير بل السينما، حيث يتم تجسيد المرئيات الخارجية لغويًا فتبدو وكأنها موجودة في لحظة التلقي فعليًا، إذ يتم ردّ الممثل نصيًا إلى ما هو خارجي، وما هو تخيلي لما هو حسي، فيصبح نشاط القراءة لدى المتلقي، مرآة تجعله يرى من خلالها ما يريد النص أن يقوله له، لا بواسطة إثارة حاسة البصر لديه أي عبر عينيه رغم أنها البوابة الرئيسية في الدخول إلى عالم النص، ولكن من خلال الملكة الصورية في ذهنه أو الذاكرة الصورية »(10)

إن التمثيل الداخلي أو ما يتم تجسيده داخل النص السردي قادر على العمل الدوري والدائب لقيادة القارئ إلى التعرف على العالم المسرود، ومن ثم يعد التوجه التمثيلي أو المحاكاتي للعمل التخييلي واحدًا -إن يكن العمود الفقري- من «عقود السرد»[11] (Narrative contracts) التي يستخدمها المتلقي في تدشينه لما يقرأ في إطار معرفته.

على أننا ينبغي أن نؤكد على أن الصور التي يتم صناعتها عبر المتخيل النصي، عبر البنية الأدبية الواصفة على العموم داخل مؤسسة الأدب إنما هي صور مغايرة لما هو كائن فعليًا، فهي وإن كانت تفترض واقعًا ما تتمثله أو تحاكيه أو حتى تزعم استنساخه، فإنها دومًا تحيل على نظام غريب عنها، « إن الصورة المتخيلة توجد على نحو مغاير للوجود الذي توجد عليه الأشياء، لأنها ببساطة ليست شيئًا موجودًا وجودًا واقعيًا، وإنما هي توجد بوصفها غيابًا، أي وجودًا لا واقعيًا»(12)

البعد السمعي البصري:

من خلال التصورات السابقة، وما يجاورها حول الصورة، أضحى تلمس إبعاد تداخلها مع الأدب يمثل نوعًا من الحقول المعرفية التي اتسعت في الآونة الأخيرة، وتعددت فيها الدراسات والبحوث.

فالعالم المعاصر لا يعيش فحسب تحت مظلة ما عرف بمجتمع الفرجة، بل ما بعدها أيضًا، حيث يستحوذ السمع بجوار الرؤية على جانب هام في صياغة تصورنا للصور، وهنا تغدو ذروة التعقد في تلمس أبعاد هذا التداخل بين البصري- السمعي، من خلال تدفق الصور والأصوات التي يحملها التليفزيون، يقول ريجيس دوبري، بدأنا نشرف مع عصر الشاشة على نهاية مجتمع الفرجة. وإذا ما حدثت كارثة فإنها ستكون حاضرة. فلقد كنا أمام الصورة فأصبحنا في البصري. والشكل- التيار لم يعد شكلاً للتأمل وإنما تشويشًا في العمق، أي صوت الأعين. إن مفارقة العصر الثالث الكبرى تكمن في أنه يمنح التفوق للسمع ويجعل من البصر صيغة من صيغ السماع، لقد كان لفظ المنظر الطبيعي يخصص في الماضي للعين فيما يخصص لفظ البيئة للصوت والحال أن البصري أصبح بيئة صوتية تقريبًا، والمنظر الطبيعي القديم غدا بيئة تركيبية ولفافًا. إنه اسم عصرنا. فالصوت يسيل وهو قد أغرق الصورة معه»(13)

وعلى هذا النحو يتسع مفهوم الصورة القائم على فعل محض يدل على المحاكاة إلى كافة أشكال الصور المستحدثة الآن، « فنحن نعيش في عالم الصورة الضوئية الإلكترونية ومع تطور التلفزيون سيكون بين أيدينا جميع أنواع الصور التي لم نشاهدها أبدا في حياتنا وذلك من خلال الفيديو»(14). ويقترح بعض العلماء أننا انتقلنا «من عالم الكلمة Logocentric إلى عالم الصورة occulocentic حيث تمارس الرؤية الهيمنة أو السيادة على باقي الأحاسيس »(15).

إن علاقة جديدة بدأت في التخلق أنشأتها الوضعية الجديدة للصورة، ضربت بكل سهامها في العديد من الفروع المعرفية والجمالية، فلم يقتصر الأمر عند التغيرات الاجتماعية، أو السياسية، بل مس بالأصالة التصورات السيسيو –ثقافية، للمجتمع والسياسة والفكر، وفي إطار هذه الوضعية الجديدة، لا بد أن نتلمس أثر منها مارس فاعليته

على الأدب، خاصة في علاقته بالصورة / البصري من جانب، والسرود المحيطة به خارجيًا من جانب آخر، في ظلّها- أي هذه العلاقة- لم يعد تعامل الأدب مع كائنات أو أشياء متحققة فعليًا في الواقع أو يتخيلها موجودة فيه، بل إن الصورة المصنوعة أدبيًا- في إطار علاقتها بالميديا وما بعد الحداثة- نتاج وهم العالم المرجعي الذي لم يعد مرجعيًا بما فيه الكافية، فالصور الأدبية تحيل إلى صور، والبصري الذي ينتجه المكتوب ويتخيله ذهن القارئ أو المؤلف، لا يرتد إلا إلى العالم الوهمي والافتراضي، أو ما فوق الواقعي، عندما تكتب رواية أو قصة ما تتعامل ما آليات الميديا، هل لنا أن نحيل على واقع ملموس، إن ما تتعامل معه منذ البداية يحيل إلى صور مصنوعة بصدد الواقع ليست هي هو، فهي تتعامل بهيئة ما مع الوهمي- وليس دوما هو المحتمل -، وكأننا إزاء عصر جديد يتمركز حول أسطورة البصري، فيقدم عصرنا أسطورته بجوار أساطير أخرى ماضية بوصفها مفسرًا لتناقضه مع العالم، وتناقض العالم البصري أيضًا.

وتحاول الدراسة الحالية تلمس جوانب التماس بين المفاهيم الحديثة للصورة في ضوء علاقتها بالسرد الروائي، في ضوء المفاهيم التي أفرزتها ما بعد الحداثة حولها، ومن ثم فإن الجانب الأساسي الذي تقوم عليه هذه الدراسة مجرد بحث مبدئي عن العلاقة بين مفاهيم ما بعد الحداثة حول الصورة في علاقتها بوسائل الأعلام أو الميديا بشكل عام وعلاقتها بالتلفزيون بصفة خاصة، واشتغال السرد الروائي على هذه المفاهيم بوعي أو بدون وعي، فما يعنينا هو تلمس العلاقة التي بدأت تستشرف في السرد العربي من حيث تقاطعها أو اعتمادها على وسائل الميديا، والبحث معنيّ أصالة بتلمس جانبين، أولهما تحري هذه العلاقة السابقة، ثانيًا التساؤل حول مفهوم الزائف والحقيقي في إطار ما طرحته ما بعد الحداثة خاصة في تصور بعض المنظرين عن الميديا وألاعيبها المضللة للجمهور، وهل يمكن- ونحن هنا نتساءل في إطار السرد- الغياب التام للوعي في الصور؟

ولقد تخيرنا رواية الروائي المغربي محمد عز الدين التازي، التي بعنوان، ضحكة زرقاء، [16]، لتكون محورًا لدراسة هذه العلاقة، لما توفره سرديًا من تقاطع مع سرد الميديا، خاصة قيامها على السرد التلفزيوني، إضافة لعدة محاور تتقاطع فيها مع مفاهيم ما بعد الحداثة، والتي سوف نكتشفها في سياقاتها.

هذيان الصور:وسائل الإعلام والزيف:

إن سيطرة وسائل الإعلام على الرأي العام وقدرتها على توجيه مساراته، أو تعديله أو تحييده، تعد المظهر الأساسي الذي تحاول الرواية اكتناه مظاهره واستقراء فاعليته القادرة على إحداث قدر هائل من التلاعب بالعقول، بحيث تعيد تشكيل الوقائع والأحداث طبقًا لبرنامج محدد سلفًا يسير حسب توجيهات السلطة المسيطرة و أهوائها ومراميها، ويتزايد دور وسائل الاعلام في إحداث هذا التلاعب في أوقات الحروب، إذ ينشط دور الدعاية بوصفها إما آلة تعمل على التغطية أو التهويل لما يدور، أو أن تقوم هي بالدور المركزي لتصبح الدعاية آلة بديلة عن الحرب الحقيقية، لتصبح ليس كما كانت عليه في الماضي القريب أو البعيد محض حروب كلامية[17]، بل بما هي الآن وأكثر من أي وقت مضى، حروب مصنوعة عبر الصورة وتكنولوجيا البصري، وقنوات البث.

والرواية منذ البداية وحتى النهاية، مأخوذة بأجواء الحرب التي تُدَقُّ نواقيسها، ويستشرف السارد أحداثها، فأجواء حرب الخليج الثانية- أو ما سمي ب، عاصفة الصحراء، أو « حرب تحرير الكويت،-تمثل البؤرة المركزية التي يعتمل فيها جُل الحكي، على نحو أصبحت حالة الهلوسة وتداخل الواقع والحلم وبرزخية الأشياء المرئية، وما تنطوي عليه – أيضًا-

أجواء المشفى التي تدور أحداث الرواية فيها معبرة في النهاية عن حالة القلق وعدم الوثوق بالأحداث، وتأتي الطبيعة التلفزيونية- إن صح التعبير- التي تشاهد بها الأحداث وتتابع بها الأخبار مؤكدة كذلك على دور وسائل الأعلام في التوجيه والسيطرة وصناعة الزيف وتشويه الحقائق وتمرير الأمور وتمييع القضايا والتلاعب بالجماهير، بحيث تصبح الأحدث الحقيقية مغيبة وأسرار الحرب بعيدة المنال، وهذا ما تؤكده الرواية على لسان السارد الذي يختزل في صوته أصوات المجموع المحيط به حين يقول:

«لا تتوفر على أسرار هذه الحرب والحلفاء ينظمون خطتهم للهجوم البري، نحن ضحية إعلام يكيف الأحداث والمواقف ويتلاعب بالمواقف والمشاعر وصياغة الأحداث على نحو جديد» (ص 52).

فما تصوره وسائل الإعلام يعد المرجعية الوحيدة التي تستطيع أن تؤثر في المجموع، فليس ثمة طرائق أخر للوصول لتصور ما يحدث إلا عبرها، وتتزايد قدرتها على التأثير بامتلاكها الصور، التي هي بالأساس مظهر مفترض للحقيقة، ففي وضعية البث وفيض الصور تصبح الوسائل المعبرة عن الخبر، هي بصفة ما الحقيقة أو بديل عنها، ولقد تنبه الباحث الكندي الكبير «مارشال ماكلوان» إلى حقيقة دور الوسيلة التي يتم بها بث الرسالة ودورها في التأثير في ضوء ثورة الاتصالات والثورة التكنولوجية حين صاغ عبارته الشهيرة، « الوسيلة هي الرسالة»[17]، ومعني ذلك أن محتوى الرسالة تتضاءل قيمته، ويتوارى في الخلفية، وتتقدم الوسيلة لتصبح مناط التأثير، وبقدر ما تمثله من هالة وتخلقه من صور يتفاقم دورها ومن ثم تمرر محتويات الرسالة.

ومن بين وسائل الميديا يحتل التلفزيون بعدًا هامًا في الوضع ما بعد الحداثي، حيث يصبح الوسيلة الأكثر انتشارًا، والأكثر تعبيرًا عن الحقيقة المفترضة من المجموع، الذي يثمن بشكل هائل ما يعرضه، ويؤمن في اغلب الأحيان بالمحتويات التي يروجها، فعلى حد تعبير بودريار، أصبح التلفزيون «وسيلة ما فوق واقعية Hyperreal أي أنها واقعية أكثر من الواقع»[18]، فكل ما لا يذاع فيه أقل واقعية، فالتلفزيون كما يرى إيهاب حسن يمتلك كل صفات ما بعد الحداثة، متمثلة في الاحتفاء بالصور على حساب الكلمة، إحلال الإشباع العاطفي محل العقل، الولع بالانطباع بدلاً من الإقناع، والتخلي عن المعنى والتمسك باللعب والتسلية..قيم ما بعد الحداثة هي خبز التلفزيون اليومي»[19].

واقع الحرب / تلفزة الحرب:

يقول دوبري:» إن حرب الخليج كانت حرب رؤية، ولهذا بالضبط، فهي غير مرئية، وبدون أثر عندنا»[20].

ومن هنا يقع مأزق تصور الحقيقي والزائف في ضوء مشكلة الأخلاق من جانب، ومن جانب آخر، في إطار هذا الوضع الجديد، وهو المأزق الذي تجلى بوضوح على يد مفكري ما بعد الحداثة، خاصة في مناقشاتهم للتفكيكية في مسألة ما هو حقيقي وما هو خيالي، على نحو أفضى في بعض الطروحات إلى عدم الفصل بينهما، كما نري عند رتشارد رورتي في نظريته حول «البرغماتية الجديدة»، التي بمقتضاها تحول العالم الحقيقي إلى مجرد خرافة، فليس ثمة من ضوابط تفرق بينهما، وهو الأمر ذاته الذي يتبناه الفيلسوف الفرنسي بودريار، الذي يؤكد على ألعاب اللغة- ويعني باللغة مفهومًا واسعًا يشمل الخطابات اللغوية وغير اللغوية- في تصور الحقيقي والزائف.

وما يؤكد على التماس بين هذه النظريات المابعد حداثية والرواية هنا، يتمثل في معالجة بودريار لنفس الحدث الأساسي الذي تقوم عليه الرواية، فحرب الخليج يعالجها بودريار من منظور ما بعد حداثي وفي إطار يؤكد بصورة صارخة وحدّية المنظور، على عدم القدرة -في ضوء سطوة المؤسسات الإعلامية- على التأكد من وقوع الحدث أو حتى إمكانية وقوعه.

ففي عصر السرديات الكبرى تتحول كل الوقائع إلى سرود تخييلية، بحيث تصبح الحروب واقعة تحت تأثير الحملات الإعلامية، وبمثابة امتداد لتكنولوجيا ألعاب الفيديو ولكن بوسائل بديلة، أو بعبارة « بودريار سيناريو ما فوق واقعي فما هو راهن موجود فقط من زاوية ما يمليه آخر يمثل إجماعاً إعلاميًا متوفرًا.(21)

ولقد أفرز هذا الطرح لدى بودريار تصوره حول حرب الخليج، في إطار ما فوق الواقعي أو التخيلي، حيث كتب في جريدة« الجارديان» أبان حرب الخليج أنها حرب لن تقع أبدًا، وفي عشية الحرب كتب أن هذه الحرب لم تقع، فما نراه على شاشة التليفزيون ملفق ومجرد زيف إعلامي، لقد أصبحت الحرب مستحيلة ومجرد ظاهرة خطابية ومحض تمثلية يتوقف نجاحها على» القدرة على إدارة وتكييف ما يدعي بـ(الرأي العام)»(22).

فالحرب عملية تضليل من البداية، وإقناع أمريكي بحدوث حرب لم تحدث بحرب إعلامية مضللة، يقول» لم تكن هذه الحرب العسكرية حربا حقيقية، أو تضليلاً بهدف الحرب، ومارس الأمريكيون الحرب نفسها على الرأي العام العالمي عبر وسائل الرقابة والإعلام، وخاصة منها سي. أن .أن، وحده فقدان الذاكرة يؤكد لا واقعية هذه الحرب، لقد تم تضخيم الحرب في وسائل الإعلام وتم سحبها من الذاكرة»(23)

لكن القدرة على تكييف الرأي العام شيء وتحول الزيف إلى حقيقة أو عدم التفريق بينهما شيء آخر، فليس معنى أن وسائل الإعلام تصنع سيناريوهات للحدث قد تُغيِّب ما هو راهن، أن الحقيقة في سبيلها إلى التلاشي، فثمة مساحة مازلت موجودة للتساؤل والشك فيما يتم عرضه أو ما يتم تلفيقه في إطار معطيات خارجة عن وسائل الإعلام أو حتى ضمن فاعلياتها ترهص بالتناقض أو التلاعب والخداع.

ومن هذا المنطلق تشكل الرواية بعدها الأبرز القائم على العرض والحوار، الرصد والتساؤل، الإثبات والنفي، لكل ما يتم عرضه في التلفزيون، فمن خلال خطاب يدعي في مستواه الأولي والمباشر تدشين ما يتم عرضه والتأكيد على واقعيته، يفاجئنا النص السردي بفعل دال على الشك والسخرية، بل لا يكف في بعض المواضع دون مواربة عن فضح وسائل التلفيق والتلاعب.

إن عملية البث المتتابع للأحداث والأخبار إلى جوار الإعلانات والتنويهات...، كل هذه الأخلاط المتجاورة والتي تأتي هادرة عبر الشاشة لها قدرتها على امتزاج الأمور وتداخلها، وعدم الفصل بينها بحيث يصبح من المتعذر الفصل بينها، أو عملية تنقيتها من الشوائب، ومن ثم يغدو من اليسير جدًا تمرير الأمور وإذابتها، داخل الكل الهادر، فالصور تتداخل على نحو عنيف.

«شاهدنا صورًا عن عميان وطرشان وعرجان يتظاهرون، وطائرات تسقط، ومشهد للرئيس صدام حسين يجتمع مع أفراد قيادته وهو يبتسم، وأقنعة واقية من الغازات، ومشاتل، وصناعة الحلويات والطارطات وإشهارًا عن معجون الأسنان وآخر عن عقار يحارب السمنة ولقطات من مسلسل مكسيكي واجتماعًا لرئيسين عربيين وورشة للتجارة يتحدث صاحبها عن المقاولة وتقريرًا لمنظمة الأغذية والزراعة وخاصًا عن العيد الوطني لإحدى الدول ومغنيًا يضحك باكيًا في غنائه وقالت لنا المذيعة والآن مع السهرة» (ص 63).

تتداخل المواد الإعلامية، وتمتزج كل منها في الأخرى، على الرغم من تتابعها الذي يوهم الذهن بالتجاور من خلال عملية الاستقبال المقصية لحرية التمثيل الكتابي للبعد البصري للمكتوب نصيًا.

فمن جراء سيطرة الصورة وأبعادها الدالة على الإشهار والدعاية والإعلان تتحول كل الأشياء إلى عناصر سلعية في معرض الاستهلاك، ومن ثم أصبح المجتمع الحديث، مجتمع إعلاناماي[نحت لغوي مركب من إعلان وإعلام Ad-mass Society أي » مجتمع يسيطر عليه الدافع إلى استهلاك السلع المادية، التي

يغرسها العالم الوهمي، الذي تخلقه الإعلانات عن السلع.(24)

فالنص السردي هنا يعيد تمثيل تتابع الصور، والمواد المتداخلة، ليؤكد من جهة على الجانب الفوضوي للعرض، ومن جهة ثانية على الجانب الدال على التمرير، إذ نجد أخبار الحرب والمظاهرات واجتماع الرؤساء، إلى جوار الإعلان عن معجون أسنان أو عقار للسمنة أو تقرير عن ورشة نجارة، فكل الأشياء تساوت في النهاية داخل هذا الصندوق، وعلى المتلقي أن يتكيف مع وضع يراهن على الخضوع والسلبية، والتسوية السلبية لصالح الفرجة، والاكتفاء بالمتابعة التي هي محض غياب عن حركة الفعل، وكأن الأشياء من جانب آخر تمر على أعيننا ونحن في حالة سرحان ذهني أو تلقي سلبي أو أن ما يجري مجرد هذيان تصويري تقابله حالة من الغيبوبة.

لكن ما يلبث أن تنبثق جراء عرض هذه الصور على هذا النحو، وضعية تكشف عن معنى ساخر، يدل على الكشف، إذ يسخر من وسائل الإعلام، حين يشدد من خلال عرض الصور على هذا النحو على انكشاف آلياتها التي أصبحت ممجوجة وبالية، ويسخر كذلك – ربما على مستوى أعمق- من أي فعل / تلقي مهادن يقبل الأمور على علتها الأولى، ويكثف هذه السخرية بصياغة لغوية تعتمل بوسائل التضاد الداخلي، وإضمار غير ما تقول صراحة، فالجمع بين الجليل والحقير، المقيم والعابر، القيمي والسلعي، مبدأ الأخلاق ومبدأ السوق، يؤدي إلى تراصف الجمل وتداخل وضعية الأوصاف لترمي بسهامها القدحية والهجائية الساخرة أي فعل يمكن وصفه بالإيجابية.

بهذه الطريقة تتكاثر صور التلاعب التي تفضح عن التناقض الداخلي في الخطاب المرئي، ولا تكف الرواية عن فضحها، وفي بعض المواضع تظهر بطريقة مباشرة، حين تعيد تمثيل ما هو خلف الكاميرا وخلف كواليس الصورة المشاهدة، التي لا يكف من يصوغونها عن إضفاء التماسك على وضعيتها المهلهلة المهترئة، من خلال عمليات الحذف والقطع والبتر المتعمد، أو من خلال الضم أو الجمع لما هو متباعد.

« وظهرت بالونات من الهواء رسم عليها العلم الأمريكي وظهر صدام وهو يبتسم ورأينا لقطة عن مظاهرة شعبية في الشوارع العربية وقوات الردع تردعها ثم جاءت المناطيد وظهر تجار العملة يركبونها وهي تحلق على علو وتنحنح المذيع وقال: هذه الصورة خارجة عن إرادتنا وضحك فتبعه المصور وهو يزوغ عن مكانه في منصة الإرسال فطلب الموظف أن تقطع الصورة وتغيرت صورة وجه المذيع فبدا وكأنه ديك رومي ثم بدا كدجاجة تحتضن بيضها وبعد حين فقست البيضات وظهرت الصور» (ص66).

على هذا النحو يبدو التعارض بين الصور، والتقاطب بين أطرافها. فظهور البالونات في الأفق، يدل على مظهر احتفالي، يكرس في بعده الظاهر سيادة العصر الأمريكي، بكل قيمه وأهدافه وسياساته. كما يكرس كذلك في ضوء ظهور صورة الرئيس العراقي وقوع الحرب أو اقترابها، وعلى الطرف النقيض تأتي عمليات المواجهة لهذا الراهن – من خلال المظاهرات- في حيز القمع والتنكيل، بينما يحلق إلى جوار العلم الأمريكي روادف تنتمي إليه، وتكرس له، ممثلة في تجار العملة بمناطيدهم العالية. وهنا يأتي دور التلفزيون ووسائله القائمة على الحذف.

وحين تسقط أحدى الصور من حيز التحكم، يتم القطع أو الاعتذار، وكأن الوضع الطبيعي هو التغطية والتعتيم، وهنا يتبدى الجانب السلبي، لكنه هذه المرة وإمعانًا من النص السردي في عملية التمثيل التصويري، نجده يصوغ وضع القائمين على هذا الجهاز الهام بشيء من المفارقة المعنة في سخريتها الشديدة، فضحك المذيع وموظف الإرسال في هذه اللحظة، وإن دل على معنى غياب المسئولية المهنية، وغياب الضمير، وخيانة المواثيق الحرفية، فإنه كذلك يشدد على السخرية السوداء من هؤلاء، حين

يتحولون في النهاية إلى دجاج يفقس الأخبار والصور، ويتلونون كل لحظة بحركات تمثيلية وبهلوانية.

لكن النص الروائي ما يلبث أن ينتقم من الفيض الصوري الزائف وكل تناقضاته، وأن يقوم بفعل أقرب إلى عملية التصفية، من خلال المحاكاة التمثيلية التي تخلط الجد بالهزل، لتولد معنى السخرية، التي تحمل في طياتها تصويرًا يبرز دونية هذه الصور الزائفة التي تفرزها وسائل الإعلام.

قراءة المقطع السردي التالي تعبر عن هذه السخرية، وتؤكد على كثافتها، حين يتحول منظور الرؤية السردية مرة أخرى نحو ما هو خلف صناعة الخبر، لكنه هذه المرة، يتخذ وضعية الهجاء المباشر.

« وظهر رجل في المرحاض يدفع بقوة الماء ما تركه فيها وذلك الشيء القذر لا يندفع وهو يعاود دفع الماء وذلك الشيء لا يذهب مع البالوعة، وعاد المذيع يسوي سرواله من الخلف ويقول الآن إليكم نشرة الأخبار الأخيرة، ولم تظهر أية صورة وإنما أخذ يتلو علينا سيناريوهات الهجوم البري ويعلن الأسلحة المشاركة في الحرب واستعمال القوات الأمريكية لقنابل أنبوبية رهيبة المفعول...وفجأة غاب المذيع وكأنه تخلى عن إرسال أخبار النشرة الأخيرة وعاد إلى دفع ما كان قد تركه في المرحاض بقوة الماء، بعد أن توفر ربما» (ص67).

المقتبس السردي السابق، يشير إلى دلالتين متجاورتين:

- الدلالة الأولى: يمكن أن تتشكل عبر إعادة تمثيل الوقائع المواكبة للحدث التي لم تعد في طي الخفاء، حيث أصبح من الممكن متابعة كل التفاصيل، وهنا تتولد دلالة مصاحبة لهذه الدلالة ومتواشجة معها، فمن فرط اقتراب وسائل الإعلام من الجمهور، وشدة تماسها معهم، من جانب، ولدرجة نقلها لأشياء متعددة من جانب آخر، أضحى العالم المرئي وكل مافيه، وكأنه عالم يجري بين أيدينا وفي أماكننا، وكأنه في ضوء هذا الوهم الموجه للصور يدعي مصداقيته الكاملة.

- الدلالة الثانية: وتتولد في ضوء تعارضها مع الدلالة الأولى، وتحاورها بالنفي والسلب والإقصاء، فإذا كان شكل الرسالة الموجه على هذا النحو من ادعاء المصداقية، فليس المحتوى الداخلي ما يرشح أي مستوى وثوقي بما يبث، فما يعرض ينضح بكل صنوف التورط والتأكيد لعنصر الهيمنة.

إن تأمل المقطع السردي يرهص بعملية حذف وإثبات، في ضوء مستوى سياقي يؤمن تأويليًا حضور الغائب من خلال ما هو حاضر، فلو استبدلنا المفردات والأفكار الدالة على هذا الفعل البيولوجي الطبيعي الدال على عملية الإخراج، ووضعنا محله كل المفردات الدالة على الفعل الإعلامي وعمليات البث والإفراز الدعائي والخبري، لاستوى لنا مقطع سردي مغاير، في ضوء سياق بالغ السخرية، يقوم بالتسوية بين الفعلين، وكأن الفعل أو عملية التمثيل الحاضرة، توجد فحسب تبعًا لشروط العملية الأولى ولكي تفجر وضعية المفارقة السردية الساخرة، من المحتوى الدعائي الذي تحول إلى نفايات وفضلات آدمية لا قيمة لها سوى عملية الإفراز فحسب، فقوة الماء الدافع تستحضر قوة البث، والمخلفات تستحضر الخبر، وعلى هذا النحو يدفع الماء/ البث كل المخلفات/ الأخبار الرديئة.

ولكن يبقى أيضًا إلى جوار الوضع التلفيقي المكرس لواقع الزيف مجال رحب، كما مر بنا، لفرز الأخبار وتأمل خطورة بعضها، ومحاولة تلمس ما يترتب على الأحداث والمواقف، فهناك إدراك واع مساوق يتفهم واقع الأمور، حيث يبرز في الرواية أيضًا في بعض المواضع دور الرأي العام والجماهيري وقدرته على الانغماس في هول ما يمكن أن يحدث.

«يأتي من الناس من يبدأون ثرثراتهم الصباحية مستعيدين أخبار البارحة والصور التي أظهرها التلفزيون نقلاً عن السي.إن.إن ومتكهنين بنوايا صدام حسين وخباياه وقدرته القتالية ومدى تحمل الشعب العراقي لعشرات الآلاف من أطنان القنابل التي تسقط عليه، وهل هي حرب إعلامية

تحطم المعنويات أم أن الحرب البرية بالفعل ستكون الحاسمة، وكل الممكنات تصير متداولة على الألسن والتعالم والاستباق إلى التحليلات والبراهين الفاسدة والأسى في العيون وقهوة القطران يرشفها كل الناس في صباح كهذا أو كغيره من الصباحات» (ص130).

تبقى إذًا بعض الجوانب القادرة على تلمس الخطر، واستشراف كارثية الحدث، ويبقى كذلك الجانب المتعاطف الذي يدل على الإحساس العميق بمفارقة المعركة، غير المتكافئة، بين خصمين، لا يصلح أحدهما أن يكون ندًا للآخر، ومن ثم تكثر التحليلات والتكهنات ، ولكن يظل الأسى ومرارة الحلوق، وكأنهما فعلان دوريان يوميًا، لا يمكن الخلاص منهما. لكن في النهاية تقع الحرب، ويعلن عنها التلفزيون بطريقة متقطعة.

« تضببت الصورة وتشوش الصوت وقال المذيع الذي نعرف صوته جيدًا بشكل متقطع وغير واضح:

- طن بغد...صحر...السعو...الجيوسيا...

عواصم العا...وفي هذه الأو...» (ص 144)

الصورة واستلاب الذات :

في رواية « ضحكة زرقاء » يتحولُ فيض الصَور المتعددة والمتنوعة إلى آلة ضخمة تلتهمُ فعلَ الحضور الخاص والمائز للذات عما تتواصل معه من صور، فلا يبق المعروض رهينةَ الكينونة / الذات المشاهدة، ففي عالم تغدو فيه الصورة المرئية محورًا لاستقطاب الوعي يبقى من العسير إقامة الفواصل المعتادة والطبيعية بين الرائي والمرئي، فالمسافةُ الفاصلةُ بينهما تتلاشى رويدًا رويدًا، وتتخلى الصورة عن كونها بديلاً لما هو حاضر، أو تجسيدًا لحضور فعليّ أو مفترض لتصبح هي الحضور، على سبيل الاستغراق لكل الأشياء والموجودات، يقول دوبري«يصعب علينا أن نقذف بأنفسنا في الصورة أكثر مما يصعب علينا ذلك في الصورة السينمائية أو في خشبة المسرح، لسبب بسيط يكمن في أننا نوجد أصلاً داخلها»(25).

لذا غدا وضع المشاهد وكأنه في حالة برزخية أو أقرب لحالة الخدر والحلم واستلاب الوعي المميز بين الأشياء، ومن ثم لا يستطيع إقامة حواجز بين ما يرى وذاته الحاضرة فعليًا من قبل فعل الرؤية، وهنا يتحول طرفا المعادلة إلى حالة جديدة تمامًا، يكون فيها الرائي أسيرا ما يرى ضائعًا فيما يعرض.

إن هذه الوضعية وما يتخلق عنها من سمات تمثل واحدة من الظواهر التي أثمرتها سطوة «الصورة» في عصرنا، حيث يتحول المعروض إلى محض استعراض، والرائي إلى مجرد متفرج، لا يملك في أغلب الأحيان إلا مجرد الفرجة المتماهية مع الشيء، يبرز هذا بصورة جلية عبر التفاعل المحدد الطرف، أو ما يعرف بمفهوم التفاعلية Interactivity ليؤثر أيضًا على مفهوم ورؤية الذات لنفسها، « عندما تنعزل الذات عن وطنها الطبيعي بفعل استخدام هذه الوسائل الجديدة»(26).

ولقد انتبه مفكرو النظرية الاجتماعية ومنظرو ما بعد الحداثة، إلى هذه الظاهرة، حيث غدا المجتمع جراء صنمية السلعة المعروضة في عالم تفشت فيه الرأسمالية «مجتمعًا استعراضيًا» – كما يصفه جي ديبور-وكان من توابع ذلك استلاب المتفرج لصالح الشيء موضوع التأمل، ويحدد ديبور هذه الوضعية قائلاً:«وتتجلى خارجية l'exteriorité بالنسبة للشخص النشيط في كون إيماءاته ذاتها لم تعد تخصه، بل تخص شخصًا آخر يمثلها لديه. لهذا السبب لا يحس بأنه في داره أو في أي مكان آخر على الإطلاق، فالاستعراض موجود في كل مكان»(27).

هذا الاستلابُ تشدَدُ عليه الرواية في كثير من المواضع خاصة تلكَ التي تعيّن مشاهدة الذَات للعالم عبر الشَاشة، حيثُ تنقاد لما تبثه من صور، وتستسلم لتدفقها غير المنقطع، وحركتها غير السَاكنة على صورة واحدة أو مكان واحد.

«كنتُ أتتبع تلك الصور بصفاء ذهني لم يتم قبل، أتطلع إلى أن تصفو وتظهر بوضوح بعد أن كانت تتشوش، وأستسلم لها وهي تتدفق أمامي تنقلني من لحظة إلى لحظة ومن مكان إلى مكان ولا أدري في

فنائي في مشاهد تلك العوالم هل صرت ريحًا أم ترابًا، أم دمية تسقي كل هذه الأراضي العطاش، أم أنني كنت واحدًا من ذلك الكرنفال المحتشد بالرقصات والأقنعة... أم واحدا من المتفرجين» (61)

يبدأ الاستلاب من فعل المتابعة المباشرة لما هو مرئي، ومع استمرار هذا الفعل يتطور الأمر إلى حالة استسلام وانقياد وتخلٍ تام عن الوعي المنفصل لصالح المتأمل، حيث التماهي شبه التام معه، فتصبح الأماكن المعروضة وكأنها أماكن موجودة هنا/الآن بالنسبة للذات الرائية، كأنها توجد بها وتتلمسها وتتنقل خلالها لا كونها تمرُّ بصريًا فقط أمامها في فعل مجتزأ من الواقع الفعلي المحض، ومن هنا تصبح أبعاد الصورة المرئية زمانيًا ومكانيًا هي نفسها أبعاد الرائي، فيتم اقتناصه أو اقتلاعه ليبدو في تجربة أقرب إلى تجارب الفناء الصوفي – بمعنى من المعاني- فتضيع معالم الذات في تعيينات متنوعة أومغايرة لها، وكأنها حين سلبتها قوة الإدراك عبر توحدها مع الصور، أصبحت هي –أي الذات- بمثابة رديف لها، لتوجد الصور في وضعية تكون فيها أطيافا لها.

إن الذات في المقتبس السابق تتناثر في كافة الصور المعروضة وفي التعيينات المتعددة، فتغدو مشتته حائرة، في الريح والتراب والدمية والأرض العطاش، وهي كذلك أحد المحتشدين في الكرنفال، وهي أيضًا أحد المتفرجين على المشهد كله.

على هذا النحو تمنح الذات لغيرها وجودها الواعي، وتتشظى بفعل التوحد والتقمص، ويصل الأمر إلى حالة أقرب إلى حركة التحولات المسخية (Metamorphosis)[27] التي تعد ركيزة أساسية في المتخيل الأسطوري، حيث تمارس الذات فعلاً أقرب إلى الموت والانسحاب وتظهر في تجليات متعددة ومخالفة تمامًا لها. وهنا تبدو الرواية في وضعية تشدد على حالة الاستلاب المعادل للموت من خلال فيض التغيرات والتحولات التي تصير إليها، فكلما شوشت الصورة المرئية ينفتح أفق واسع على التشظي والغياب والعدم.

«تشوشت الصورة ولا أدري أصرت في فراغ تلك الغرفة نسرًا أو وعلاً نافرًا أو قبرًا منسيًا وقبرة عمياء وبريقًا في عيون الحيتان، ...صرت طحلبًا وقطعة من الزنك، وأوراقًا صفراء وأعشابًا يابسة تذبل ليل نهار وصرت لا أدري كيف أسدًا يزأر في قفصه ثم صرت وأنا جالس على السرير أرقب الشاشة العمياء وصورها تتشوش ...ثم صرت بائعًا لليانصيب أو صدى للأغاني الوافدة من بعيد وصرت حافلة مزدحمة بالركاب وصورة تتشوش على شاشة التليفزيون وقناصًا وفارسًا أعزل ثم صرت لا شيء» (68/67).

تمتزج الذات بكل شيء وأي شيء، فهي تتحول إلى صورة الحيوانات والطيور (نسر، وعل، أسد) أو النباتات (قبرة، أعشاب) أو جمادات (قطعة من الزنك، أوراق، حافلة مزدحمة بالركاب) أو مجرد صوت (صدى للأغاني) أو ضوء عبر محدد (بريقًا في عيون الحيتان) أو كائنات بشرية متعددة (فارس، قناص)، تحضر الذات بهذه الطريقة في كل هذه المسميات حضورًا قد يشف بطريقة خادعة عن معنى الامتلاء والتضخم، لكن هذا الوهم يتبدد في النهاية حين تغدو بعد كلّ هذا التَحول والتقمَص موزعة المعالم غيرَ واضحة القسمات، فيكون مصيرها الامحاء والفقدان فيما تتقمص، أشبه بالعدم أو اللاشيء.

تداخل الواقعي والمرئي:

ولا يتوقف تأثير الصور عند استلاب الذات فحسب، ففيض الصور المتدفق يرسم عالمًا موازيًا للعالم الواقعي القائم، وما يلبث العالم الموازي أن يستحوذ على بؤرة الوعي، ويهمش دور العالم الواقعي أحيانًا، بل يصبح هذا العالم المصور على الشاشة له الغلبة والسيطرة على الرؤية، بحيث يغدو كلا العالمين على صعيد واحد، يتداخلان ويمتزجان ويتقطعان، وكأن واحدًا منهما حلَّ في الآخر.

ففي الرواية يلتهم المرئي على الشاشة الأبعاد الواقعية للشخوص، ويفرضُ منطقه على كل الأشياء

المحيطة، وتصبحُ الفرص متساوية لتبادل المواقع وتبادل الأماكن، بين الداخل والخارج، والواقعي والمرئي، والأشياء وصورها، والأشخاص وتجسيداتها على الشاشة، فما هو محض صور نلقاه متحققًا وباديًا في الواقع، وما هو واقعي متحقق نراه تحول إلى صورة، ومن ثم نجد حرية كبيرة في تبادل الدخول والخروج للصور من الشاشة إلى الواقع أو العكس، فنرى الشخصيات ترى ذاتها على الشاشة وترى أيضًا الأماكن التي تعرفها، وفي اللحظة نفسها تخرج الصور المشاهدة إلى الواقع وتطرح نفسها بوصفها جزءًا منه، وفي إطار هذا التداخل الكبير وتدفقه المتوالي يتعذر القطع بالفوارق بين العالمين أو الحسم أو التفريق بينهما.

ومن ثم تبدو الأفعال والأشياء على الشاشة قادرة على أن تؤثر على الواقع، بل وكأنها تحدث في الأماكن الواقعية، فتتخلى عن كونها محض صور، فحين تنهمر طلقات الرصاص في أحدى الحوادث وتصوره شاشة التلفزيون، كما تسرد الرواية، نجدها تنهمر كذلك داخل الواقع المتحقق لا الافتراضي.

«فجأة رأيت الشعباوي يحني رأسه والرصاصة تخرج من التلفزيون وتصيب مكانًا في الجدار، قريبًا من قارورة السيروم المدلاة بحبل طبي موصل للمادة إلى وريد الشعباوي، ولكنها سقطت قريبًا من سريره، فنهضت من سريري وانحنيت وأزحت طنجرة الدجاج باحثًا عنها حتى رأيتها ولما التقطتها وأحرقت أصابعي ووضعتها على الطاولة» (70) وراجع ص 76.

وإذا كان منطق سيطرة المرئي على الواقعي هو أساس وضعية التلفزة، التي تلتهم الواقع وتفصح عن سيادتها فقط، فإنه أيضًا وبسبب من هذه السيطرة تضيع معالم العالم الواقعي والحقيقي، فالصور تحل محل تعيناتها المادية، وكأننا إزاء عالم مغاير وغريب غير ما ألفه الشخوص.

«قال لي آخاي أنا خايف، طنجة والله عرفتها، هذي طنجة أخرى، فين أوطيل الموحدين والبنات ديالي؟ وقلت لا يمكن أن تغير القناة ولكن يمكن أن ندخل قناة أوطيل الموحدين بعد إذا كان هناك شيء يستحق المشاهدة» (ص 66)

التلفزيون: عين رائية ومرئية

ولا يتوقف فعل التنافذ والتعامد مع الأبعاد البصرية والتصويرية التي يطرها التلفزيون عند حدّ المزج المتعمد من قبل النَص السّردي بين الواقعي والمرئي، فالرواية تأخذ الأمر إلى مستوى أبعد من مجرد علاقة التداخل بينهما، فثمة ما يمكن خلخلته سرديًا عبر التلاعب السردي الموازي لفعل التلاعب الإعلامي، تلاعبًا يشير أول ما يشير إلى فعلٍ فنيّ، يصلُ بآليات السرد البصري إلى ذروة مفترضة وتخييلية؛ تعبر عن وضعية تسمحُ بقدرٍ كبيرٍ من تفجير الدهشة والغرابة، كما تشدد على مدى ما يفعله هذا الجهاز جراء قدرته على اختراق الجوانب السرية للأفراد.

فلم تعد ثمة أمور يمكن الاحتفاظ بها بعيدًا، سواءً في حياة الأفراد أو علاقاتهم مع الآخرين، والوضعية الاعتيادية لصورة الاتصال بين الرائي والمرئي، أنا والآخر، أو ما هو علني وما هو مستتر في الوعي، أو حتى ما يمكن تصور وجوده على الشاشة وما لا يمكن تصوره، كل هذه الأوضاع يعاد ترتيبها من جديد.

إن كل هذه الأمور والثنائيات المعتادة يتم خلخلتها دون هوادة، لقد انتهك التلفزيون كل المسافات التي يمكن تصورها بين الحدود، وها هو سرديًا ينتهك كذلك كل الأسرار، وكل الأبعاد الحميمة والخاصة، يقول المخرج الإيطالي «فيلليني»: «لقد شوّه التلفزيون مقدرتنا على التوحد مع أنفسنا، لقد انتهك أكثر أبعادنا حميمية وخصوصية وسرية، فنحن نثبت أنظارنا عليه وقد استعبدتنا طقوسية انتهاكية على الشاشة المضيئة»[28]

لكن تشويه الأبعاد الحميمية العامة التي يشير إليه فيلليني ليست وحدها ما تحاوره الرواية، فالشاشة تتحول إلى عين/ مرآة شفافة تمامًا تمتلك بعدًا سحريًا يمكن الرؤية من خلاله كما يستطيع

رؤيتنا أيضًا، أو كما يصفه السارد بعين رائية ومرئية.

«هذا التلفزيون الذي فرحت بأن يأتي إليّ بالأخبار، فإذا به عين رائية ومرئية على الغرفة وطنجة، وكل هذا العالم، ظننت أني أحلم أو أتوهم كل هذا» (ص 121).

يختزل التلفزيون المصنوع سرديًا على هذا النحو صور العالم المتناقضة، حين يتزامن الداخل والخارج، وحين نرى من خلاله عالمًا مغايرًا وفي اللحظة نفسها نرى عوالمنا، ونرى الآخرين ثم نرى أنفسنا على الشاشة، دون ستر أو سر أو اختفاء، ولا يتوقف الأمر عند هذا، إن من نراهم ومن نتخيلهم ومن تجاورهم يشاهدوننا مثلما نشاهدهم، بل ما نعتقد أنه شخصي وخاص لا يفتأ أن يتحول إلى ما هو معروف ومرئي من قبل آخرين يشاهدوننا، فالعلاقة الحميمة التي تربط السارد مع حبيبته (ساميا) وما يدور بينهما من حوارات وثرثرات يجترحها الحبّ تارة وحوار العقل تارة أخرى تغدو مجردة من صفة الخصوصية، فما يعترف به أو ما تعترف به يُظهره التلفزيون وكأنه تحول إلى هذيان محموم للصور.

«وكما كنت تستأنفين في اعترافات حميمية ظننتها لي وحدي، وظننت أن ما يظهر في التلفزيون لا يشاهده أحد سوانا، فها قد طاوعتني الجرأة على أن أعترف، لأن جرأتي تحسب أنها هذيان ليلي مكلوم» (ص110).

عند هذا الحد تصبح الجوانب الخاصة أقرب إلى الشيوع والعلنية، بفعل فضح مفترض يمارسه هذا الجهاز، لكن ينبغي أن نشير إلى أن حضور التلفزيون بهذه الهيئة هنا مرهون بسياق آخر يجاوره تارة ويتقاطع معه تارة أخرى؛ فأجواء المستشفى – التي أشرنا إليها- وما يعتمل في ذهن السارد من أوهام وهواجس، تخلق سياقًا يشدد على حالة من الهذيان التي يتجاور خلالها التدافع الوهمي للصور البصرية إلى جوار حركة الهذيان الذهني لفيض المونولوجات والحوارات والتأملات، ما بين المرجو والممنوع، الفعلي والمفترض والمأمول، ومن ثم يأتي هذا التداخل بين صور الذهن وصور التلفاز على صعيد واحد، بحيث لا نستطيع الفصل بينهما أو فض الاشتباك بين محتويات كل منهما.

فمن خلال التقاطع مع آليات السرد التلفزيوني ووسائله تُكتب معان جديدة دالة على الهذيان، وصياغة وعي مأزوم من خلال تيار مندفع يحمل تدفقًا صوريًا يعبر عن تشظي هذا الوعي.

ومن هنا تبدو شفافية الشاشة، التي تُجاور بين من يشاهد مع المُشاهد، وتُدخل من هو خارجها داخلها، ثم تجعل الجميع في وضعية تسمح لآخرين بفعل المشاهدة، ومن ثم تصبح ذات دلالة على إلحاح هستيري على البوح، وكأنها حالة من التطهير تمارسها الذوات المشخصة سرديًا. يقول السارد:

«فهذا الجهاز خارق غريب يدهش بكل شيء، وكأنه جهاز مسحور، أتت به مقبولة وقالت أرادت أن نرى كل شيء، وأن ترانا نفعل ونرى كل شيء، ظننتها تمزح» (ص95).

فجملة المقاطع التي يعمل بها هذا الأسلوب تجسد في الغالب التعارض الدائم داخل الذوات، وما يكتنفها من شعور بالقلق والتوثب، على الرغم من حيرتها، وتداخل الماضي والحاضر والمستقبل في وعيها، أو ما تعانيه من لحظات تكشف عن آمال وتطلعات تستحضر، ومن هنا تمثل حركة تبادل مواضع الرؤية جسر عبور نحو المأمول، وكأن هذيان الوعي بالصور المرجوة يتم تجسيده بواسطة الصور المتخيلة والمفترضة عبر الشاشة.

هنا تغدو الصور المعروضة على الشاشة فعلاً موازيًا لحركة الوعي الداخلي، وتتعادل الشاشة من حيث وظيفتها الفنية سرديًا وتأويليًا مع الوعي الذاتي الذي يستحضر بها وعبرها تناقضاته وآماله أو افتراضاته وتخيلاته أيضًا.

إن تتبع المقاطع التي تتجلى فيها للسارد محبوبته(ساميا) يرهص دومًا بحالة من الرغبة العارمة لاستحضارها والتشبث بأطيافها، بين الواقع

والحلم، الرؤيا والكابوس، فبعد دوي الانفجارات والخوف من احتمال وقوع الغارات، وغياب الصور وانقطاع الضوء، وتهاوي قاعة السينما على عاشقين، يستحضر السارد ساميا بفعل الرؤية عبر الشاشة / الوعي في مشهد مغرق في اعتياديته.

«ساميا تعبر الطريق وفي يدها دجاجة مذبوحة تظهر من البلاستيك الشفاف وهي تجفف عرق جبينها بورق الكلينيكس وتحاذر أن تفسد زينة وجهها ولربما كانت تذهب نحو الدار أو في اتجاه ربيعها الذي لم يمت. الشعباوي يصيح ويقول ها هي المرأة التي كانت قد جاءت لزيارتك. ها هي. عرفتها» (ص75).

إن المشهد ينم عن وضعية مفارقة لكل المحكي قبله، ففي حين تستحوذ مشاهد الموت والدمار والهلع في المقاطع المصورة قبله يأتي هذا المشهد ليصف بصريًا وضعًا مغايرًا لساميا، تبدو فيه منغمسة تمامًا وبكل عفوية في سلوكٍ يوميَ معتاد، بين تبضع وإصلاح الزينة وتجفيف العرق. وكأن المشهد المسرود ينأى بها بعيدًا عن أي مظهر من مظاهر الخطر.

ولكن ساميا التي تتبدى هنا للسارد وصاحبه معًا من خلال التشبث بحركة الوعي/ الشاشة، والتي تغدو في مواضع أخر في وضعية تدلل على حركة التخييل والوهم الذي تمارسه الشاشة، حينها يتم التصريح بوقوع الوعي أسير وهمه وتخيله، فما الشاشة إلا مثير أو وسيط يمثل فرصة لحضور مفترض، تجري فيه صورًا مفترضة وحوارات مفترضة.

«بقيت ساميا في بحران كلاهما مع النفس وأنا أنظر إلى الشاشة وأتصورها أمام كاميرات لا مرئية أو أنها أمام آلة تسجل مذكراتها التي لم تكتبها وعرفت أن شيئًا من كل ذلك لم يحدث ...، ولكن ها هي ساميا الآن ...تقول لي هل تسمعني؟ هل أنت تراني الآن؟ أنا أراك على شاشة التلفزيون الذي أشرت إليه» (ص96،95).

من خلال واقع متخيل يتم اللقاء بين السارد العاشق ومعشوقته ساميا، فتتبدى له مثلما يتبدى لها، لكن الحوار التالي للقاء لم يكن إلا معبرًا عن وضعية المكاشفة والتعرية للسارد من قبل المعشوقة، حيث فعل التماهي بينه وبين رديفه أو ظله الممثل في (الصاحب)، وفي صورته الفائزة بوصال ما مع ساميا تبدو عملية كشف لواقع السارد المحمل بأعباء القلق والانفصام والكآبة، فنسي رجولته في علاقته مع الأنثى وأصبح رجلاً

«لا يضحك ولا يغازل ولا يبتسم، ولا يثرثر كباقي الناس، ولا يسافر ولا يقرأ من الجرائد إلا عناوينها مدعيًا أنه يعرف ما تحت ذلك العنوان» (ص 96)

ومن ثم همش علاقته بالمرأة / ساميا، وتأخرت واجباته نحوها إزاء سيطرة الكآبة على مراياه، لذا نجدها تعترف بفقدانها كينونة الأنثى معه.

«أنا امرأة وأحتاج إلى الحب ولكني لا أستطيع أن أبتذل جسدي مع رجال لا يعتبرون المرأة سوى قنص أو فريسة» (ص96).

لقد كانت الحرب دومًا هي العلة التي تسبق كل العلل في تحول السارد إلى هذه الحالة، بعد أن سيطرت على أفكاره وهواجسه وأحلامه ونغصتها جميعًا.

ولم يعد بمقدور السَارد في ظلِ هذا الوضع إلا أن تتراءى له صور ساميا ولكن عبر حجاب الوعي والشاشة، وفي ظل أبعاد تخفي أكثر مما تظهر، تتسم بتعارض الوجود والعدم، الحضور والغياب، فما يتم استحضاره ما هو إلا صور لأطياف محلوم بها متخيل وجودها، ومن ثم تغدو الذات أشبه بمن يعيش في مغارة بوعيه وأنماط وهمه فحسب يستحضر الخارجي ويتعايش مع أثر منه. ولا تجد الذات أحيانًا سوى تخارجها عن ذاتها، لتجد فرصة ما للرؤية، كما مر بنا في التوازي بين السارد وظله.

وبنفس التوتر الداخلي، المصاحب لحركة الرؤية تأتي شخصية الشعباوي أيضًا، فهو كذلك يرى نفسه عبر التلفزيون ويتابع زوجته مقبولة في كل الأماكن ويرى حاضره معها كما يرى شظايا

مستقبل يلح عليه باستمرار، ولا تتبدى له كل هذه الأوضاع له وحده فقط بل يتابعها مع السارد أيضًا، والذي يراه جالسًا في بيته وبجواره مقبولة مزينة بدمالجها، لكن مساحة من تبادل الدخول والخروج تسمح هنا بأن يعلق الشعباوي على ما يراه برأي ثم داخل الشاشة يتخذ موقفًا مغايرًا، لذا تأخذ جوانب التعارض في الوضوح بين الوعي بالحاضر والوعي بالمتخيل المفترض.

«ها أنا سأقول لها طالق، عليّ بالثلاث. وظهر على الشاشة وهو يبتسم ويقول لها:

سوف تتعشى في مطعم يعجبك.

وقال لي:

في المطعم سأقول لها. لتدر وجهها للخلاء، أو للحريكة الكحلا.

وهي تدير بؤبؤها في محجريهما وتقول له:

أريد تكشيطة جديدة.

وهو يقول لها:

تلك الخوابي هل أملأها بالسمن والعسل والزيتون أم أملأها بالخمور؟

ويلتفت نحوي ويقول لي:

- أعرف أنني سوف أملأها بالخمور ولكني فقط أتسلى بضياع الوقت معها.» (ص87).

هذه الصورة البصرية التي صيغت عبر حوار منقول، تبرز جوانب التعارض داخل الشخصية من جانب، وتدل على اعتمال الوعي وانكشاف خباياه عبر الوسيط التصويري الفاضح لدواخل الشخوص، ففي مقاطع أخرى لا تكف أيضًا عن التقاطع مع البعد البصري، نجد هواجس الشعباوي وشكه في مقبولة يتجسد كذلك عبر مشاهد مفترضة تأتيه عبر الشاشة، فيراها تدخل أحد المطاعم في صحبة أحد الرجال ويتبادلان حوارًا هازئًا بمرضه، وهنا يهذي الشعباوي بحكايات كثيرة وكلام غامض عن نساء خائنات، على هذا الوضيعة تتداخل الصور المفترضة في الوعي المرئي عبر الشاشة ليشكل هواجس وكوابيس الرائي.

وإذا كان تبادل الرؤية أو المشاركة الجمعية في فعل المشاهدة لما يبثُّ على الشاشة يتخذ وضعية التمرير أو عدم النكران من كل الأطراف في كثير من المواضع، فليس دائمًا ما يبرر هذا الأمر، فما يلبث الشعباوي أن يبدي ضجره، من رؤية السارد لأسراره، ويحاول كسر التلفزيون

« بدا عليه التوتر وقال لي: أنت أصبحت تعرف كل شيء عن حياتي عن طريق هذه الشاشة. حتى سفر مقبولة مع اسطانطو إلى الرباط تعرفه.... ولكن للبيوت أسرار. وأنا لا أعرف شيء عن حياتك حتى أسمك لا أعرفه» (ص 144).

وكأن الوعي يأبى- حين ينفصل عن تلبسه بالصور المتخيلة- أن يقع فريسة انكشافه الحاد أمام نفسه والآخرين.

آليات سرد تلفزيونية

لقد تقاطعت الرواية مع الكثير من تقنيات السرد التصويري(29) التي يطرحها التلفزيون، من خلال جدلية التقارب والتداخل مع طرائقه في عرض الصور، وتنظيم حركتها المتتابعة عبر الشاشة تارة أو من خلال آليات يقوم عليها عرض المواد والأخبار، لكن السرد الروائي يحرك متقضيات هذه الآليات لتلائم طريقته الخاصة في السرد، ومن ثم يحرك دلالتها بما يتلائم مع المراد إنجازه سرديًا.

حيث يحدث التعالق بين بنية التصوير المنجز عبر الشاشة وبنية الوعي الراصد والمرصود أيضًا عبرها، فتكون الصور المعروضة وأنماط المواقف والأحداث مجلى لفعل البث من جانب وضاربة بكل عمقها الدلالي في تربة الوعي وتياره الهادر.

بواسطة وضعية البث التي هي خصيصة العرض التلفزيوني يتم التقارب بين بنية الوعي والصورة، ومن ثم نجد الرواية تحتفي بظاهرتي تشويش البث إلى جوار ظاهرة التدفق التصويري، وهما الظاهرتان الجذريتان لفعل البث، ويتولد عنهما عملية الهيمنة على المشاهد وعدم إمكانية الفصل بين الصور، فالسرعة التي تقدم بها الصور

المحتويات السابقة عليه، والدالة على حالة الحرب واقتحام مقرات صدام، وكأن الرواية تقوم بفعل هزلي مواز لجدية الحرب في أجواء دالة على انفصام الوعي وهستيرية الأوضاع الموصوفة. وفي المواضع الأخرى يتم تمطيط المشهد الجنسي الممارس معها بغية التشديد على هذه الوضعية.

ومن الآليات التلفزيونية التي استخدمتها الرواية أيضًا تقنية التضخيم والتهويل للصور المعروضة أحيانا وأحاطتها بهالة وبريق إعلامي مميز،من شأنه تمرير المحتوى، فوصف الاستعداد للحرب وشنها يتم من خلال هذا البريق البصري للصور، تأمل المقطع التالي يوضح هذه الهالة.

« احتفال كرنفالي. رقصات وأقنعة ودمى كبيرة تمثل رؤساء العالم. وجوه تميل نحو السماء. شهب اصطناعية ربما أو هي شهب القذائف التي ترمي بها طائرات شبحية والشهب تنير ببارقها الخلب شيئا من ذلك الظلام فتتراءى بعض الوجوه كفزعات عصافير» (ص60).

فمن خلال التضخيم والتهويل المصحوب ببعد إعلامي يشدد على البعد البصري الموغل في إثارته حيث تمرير المحتوى والتمويه على الحرب، وكأننا إزاء احتفال لا أجواء حربية وسيل من النيران والقتل المنتظر.

وفي هذا الإطار أيضًا تتقاطع الرواية مع البث التلفزيوني وطرقه في مزج الصور المتدفقة وأساليبه في خلط مفرداتها، بحيث تتجاور وتتداخل الأخبار والرسوم والأغنيات، بطريقة يشوبها الهذيان، فلا فرق بين الأنماط أو المحتويات، لتبدو الصور في النهاية وكأنها في تسلسل غير مبرر في بنيته العامة.

« نتبع الصور، ولا أدري أكان ما يعرض شريطا أم أخبارًا أم أغنية أم هلوسات ووسوسات، أو أن بعض القنوات كانت تدخل في بعضها وتقدم الشاشة صورًا مبعثرة من هنا وهناك، من لا مكان، عن كل شيء عن عالمنا وعالمهم» (ص 63).

وهنا تتنافذ الرواية مع السرد التلفزيوني من جانب، وتقترب من السرد السينمائي من جانب آخر، حين تستثمر آلية المونتاج montage والتي تقوم على (الجمع)، والذي يقوم بتنظيم « اللقطات الفردية في تسلسل معين أو تتابع معين، أو ترتيب متتاليات من اللقطات، وتركيبها على هيئة فيلم كامل»[31]، حيث تقوم الرواية بضخ الكثير من الصور في تتابع متسلسل دون أن يكون هناك حركة جامعة للكل، أو ما يبرر تتابعها على هذه الهيئة فتبقى حاضرة سرديًا بوصفها تشير إلى جانبين:

- تداخل الصور.
- عبثية الواقع.

وحتى يمكن تحليل التداخل الشديد بين هذه الصور المتتابعة لا بد لنا أن نقوم بفرزها في حزم افتراضية تقرب عملية الفهم وردها إلى سياق تفسيري ملائم، ولنا أن نتابع النموذج التالي على الرغم من طوله لنتأمل كيفيات عمل التداخل المرهص بعبثية الواقع.

« أمطار من حجارة . أبواب تصطفق. مدينة كل أبوابها للريح والغبار. زعانف حيتان تتحرك. أضواء تخلب العين. فراشات من حديد صدئ ووطاويط وأبهاء قصور فارغة وأظلاف ماعز وآبار نفط تشتعل فيها النيران. سحائب غادية في سماء بعيدة. وبر وأشواك. كأس تسقط من حافة المطبخ وتتهشم. مرايا تتاقبل وتنظر إلى ذواتنا بعيون المرايا. مراحيض يكثر عليها الدخول والخروج. مقابر. نحل ونمل. كتب تخفق أوراقها. ذبائح. على مزارات. شعاع بدر. سردين يباع على النواصي. شارع النخيل. مقبرة قطط. شارع الحرية. دقات قلب. شظايا ومرايا وغمز ولمز. تين شوكي. أصداء مظاهرات وافدة من بعيد. صمت رهيب. حانات تغلق أبوابها . سطر مكسور وسيف مفلول ووجه مذعور ونساء راقصات على شظايا ذلك الزجاج. ورد وبخور. سلاميات أصابع. التماع أسماك في القيعان وهي تمرق. دعاء للخالق الواحد القهار .أطلنتيد. يوتوبيا. خرق صوفية تمزق وصرخات مدوية. صباحات للخمول والكسل واستلذاذ غفو حال. رياح هذا العالم.» (ص123).

فمن خلال هذا الفيض الصوري، لا نستطيع

عبر التلفزيون، «بشكل مكثف تشجع على الإثارة والانفعال وغياب المسافة التي تضعها بيننا وبين الحدث. فالأحداث إلى حد ما لا تصل إلى الوجود إلا بقوة الصورة»[30]، فهذه الصور تقدم سيلاً كاسحًا من المواد الإعلامية التي تؤدي إلى سيطرة معينة على الوعي.

ولأن البث عرضة دومًا بفعل الموجات والإشارات التي تتحكم فيه أن ينقطع أو يغيب، وهو عرضة كذلك دومًا لحالة التشويش والتقطع، فتأتي الصور وتعود مرات كثيرة، ومن هنا فإن هذا التشويش تستثمره الرواية في سردها للوقائع، لتكتب به عدة وظائف سردية، منها:

- إقامة الفواصل أو الحدود التي تمثل حواجز مصطنعة بين الصور المتعاقبة.
- إحداث التوازي بين تشويش الوعي من جانب والتشويش التصويري.
- إتاحة الفرصة لحركة الانتقال من وضعية لأخرى، ومن موقف لآخر يتسم أحيانًا بتعارضه مع سابقه.
- تقطيع تيار الوعي وتجليته في صور تشدد على الوهم والتوتر.
- التشديد على البعد البصري المشوش للواقع.

وبسبب من كل هذه الوظائف التي ترتهن بهذا التشويش التصويري، تُكثر الرواية منه، و لا تكاد أعيننا تجده في موضع حتى تراه مرة أخرى في موضع موالٍ له، ففي حين يستقيم التصوير وتتواتر الصور في اتصال منسجم، نجد بعدها حالة تشويش تفصح بحركة معارضة أو انتقال لبؤرة مخالفة، فحين يسلم البث نفسه لصور الاحتفال الكرنفالي حيث صور الرؤساء والشهب الاصطناعية أو غيرها من المظاهر الاحتفالية، ما يلبث البث أن يعتريه التقطع والتشويش لتعود مرة أخرى صور مغايرة.

«تتشوش الصورة وتعود لتظهر بوضوح. معالم أماكن أثرية أوهي مدن داهمتها غارات الطيران» (ص 61).

وكأن الفعل أو حركة التصوير التالية لفعل التشويش تعدل مسار المعنى، لتضع الصورة/ الصور السابقة في سياق دال على الحرب واحتفالاتها الصاخبة، كما تؤكد على الدمار الحادث جراء القصف، الذي أصبح مجرد مهرجان طقوسي للقتل، وإلى جانب ذلك تتيح عملية التشويش فرصًا لتنقلات مكانية وزمانية متوهمة عبر الصور، فترينا عوالم مغايرة على الرغم من ترادفها وتداخلها في الوعي.

«أتتبع تلك الصور بصفاء ذهني لم يتم لي من قبل، أتطلع أن تصفو وتظهر بوضوح بعد أن كانت تتشوش، وأستسلم لها وهي تتدفق أمامي تنقلني من لحظة إلى لحظة ومن مكان لمكان» (ص61).

فاللحظات والأماكن تتداخل في الوعي أكثر من كونها تتغير عبر الصور، ويستخدم التقطيع التصويري بطريقة يتم بواسطتها تقطير أو توزيع حدث ما أو موقف، بحيث يسرد جانبًا منه في موضع ثم نجد تتمته في موضع آخر، ويسهم هذا التقطيع في تعزيز تقطع تيار الوعي وعدم انتظام التفكير، فالرواية تقوم بنقل مشهد مصور عبر التلفزيون يدور داخل مسلسل من خلال تقطيع يمارس عليه، فتوزع جوانبه على أكثر من موضع، لكن في كل مرة يُحدث المشهد المقتطع نوعًا من الحوار مع سابقه أو تاليه، وقد يأخذ وظيفة سردية تقوم على التوازي مع غيره، لكنه أيضًا لا يأتي إلا وهو متداخل مع الواقع، فصورة «روسانا» بطلة المسلسل تظهر أكثر من مرة لتجادل واقع الشخصيات أو تقدم توازيًا أو تعارضًا معه، فظهورها في أدراج عمارة السارد- على الرغم من الصورة التلفزيونية- في مشهد دال على البعد الغرائزي والشهوي، يذكر الشعباوي بحمامات طنجة، وحين تظهر مرة أخرى على هذا النحو:

«عاد ذلك القط الشبق يموء على أدراج العمارة وهو يطارد السنيورة روسانا ويتحدها بعينيه النمرتين يهد بقفزة نحوها حتى ينشب مخالبه في وجهها ويجرح ويسيل الدم، أو تشبث بها ويجعلها تستنيم» (ص69).

فإن ذلك المشهد يأخذ بعدًا متعارضًا مع

تبين العلاقات بين الأشياء المتجاورة إلا بوصفها تشديدًا على عبثية الوقائع والأشياء المعروضة، حين تبدو على هذا النحو من التجاور الدال على التجاوب الصدامي بين دلالاتها، لذا لا يمكن تأمل هذا المقطع الوصفي إلا من خلال توزيع محتوياته على مجالات دلالية، تتحرك فيه بعضًا من هذه المكونات، فنجد مجالاً يتحرك كليًا يسم المقطع، يعبر عن رسم هيئة المدينة، يصف أبوابها وأماكنها وشوارعها وحانتها، ولكن أيضًا يتضمن وصفًا للبشر والكائنات الأخرى، (أسماك، ماعز، نمل، نحل، سردين،..)، ومن ثم نجد تجاور بين عالم البحار(زعانف حيتان-أسماك في القيعان..) إلى جوار أشياء دالة على الموت والقبور(ذبائح، مقبرة قطط) في حين نجد أوصافًا تتجه صوب أجواء اللهو والترفيه(حانات، رقصات على شظايا الزجاج)، وفي الوقت نفسه تسيطر أجواء الذعر والهلع والخوف، والمقطع أيضًا توتر بين قطبين يدلان على ثنائية الحركة والسكون، أصداء مظاهرات وافدة، في مقابل صمت رهيب، وحالة خمول وكسل، إلى جوار أجواء الدعاء والرجاء المتعالقة مع الحلم واليوتوبيا.

خـــاتمـــة:

على هذه النحو تكشف الرواية عن تقاطع مع أفكار ما بعد الحداثة، من جانب اعتمادها سرديًا على البعد البصري التصويري، خاصة بواسطة بنية كلية تنشأ على أساس من متخيل روائي، تترافد عناصره مع آليات السرد التلفزيوني، وما يفجره من قضايا حول وضع المعروض وموضع الذات الرائية منه، أو وما ينجم عن هذه الهيئة أو تلك العلاقة من تشظي مفهوم الذات الرائية، و تماهيها كليًا مع المعروض، وعلى صعيد آخر تشفُ الرواية عن منزع للتعالق مع ما بعد الحداثة في ضوء تخيرها لحرب الخليج بوصفها الحدث الذي يقوم التلفاز ببث صوره، وفي وضعية دالة على زيف الصور، ومن ثم فإن فرضية عدم القدرة على تلمس الحقيقي والزائف في إطار بعدي: الصورة والسرد، لا يدلل في النهاية على انهيار الحدود الفاصلة بينهما، أي امحاء الفواصل بين الحقيقي والزائف في إطار مشكلة القيم جراء السرديات الصورية عبر الميديا، فإذا كانت الصورة لها مقدرتها أحيانًا على تشويه مظهر الحقيقة، فإنها أيضًا لا تؤدي دومًا إلى ضبابية الأمور وعدم اكتشاف الوهمي أو الزائف، والذي يمكن أن يُكتشف عبر أفعال اللغة، لا أن نؤكد على هذه الألاعيب اللغوية والتصويرية.

على الرغم من ذلك يبدو للباحث أن أمر بحث العلاقة بين مفهومي الصورة والسرد- في ضوء مفاهيم ما بعد الحداثة- في علاقتهما بالرواية العربية، يحتاج إلى دراسة مستفيضة، عليها أن تستفيد من هذين المفهومين، لمعرفة كيفيات أخرى تماست فيها الرواية بصريًا وسرديًا مع ما بعد الحداثة. وليس الأمر قاصر عند حد تعامد أو توظيف الرواية لآليات الميديا فحسب، بل ما يعتمل داخل النصوص – في حضور هذه الآليات أو في غيابها أحيانًا- من أفكار برزت مع ما بعد الحداثة، وأدت إلى صياغة متخيلها على نحو ما، لقد بدأ بحثنا من الجانب البارز من العلاقة وصولاً لجوانب داخلية تراءت لنا ذات تأثير مصاحب لاسترفاد الآليات، ولكن البحث عن انساق أشمل وعلاقات أكثر خفاءً يحتاج إلى بحوث متوالية، من جانب الباحث- دون أن تغفل هنا الكثير من البحوث التي ارتادت هذه الأفق واستفاد منها البحث - في دراسات أخرى خاصة في مجال الرواية فقط لا تحري علاقتها بكل أشكال المكتوب، أو تحريها في غير المكتوب(المرئي).

المصادر والمراجع

المصادر:

- محمد عز الدين التازي: ضحكة زرقاء، روايات الزمن، تصدر عن جريدة الزمن، طبع مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء، توزيع: سبريس،1999م.

المراجع العربية:

1 –د.أحمد أبو زيد: الطريق إلى المعرفة، كتاب العربي، العدد 46، وزارة الإعلام، مطبعة حكومة الكويت، أكتوبر2001.

2 -أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة وفاء إبراهيم و رمضار

بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة –مصرط2003-1م.

3 – أميل بنيفنست :طبيعة الدليل اللساني. ترجمة: سعيد بنكراد. مجلة العرب والفكر العالمي. العدد الخامس – شتاء 1989م.

4 - أوفيد ؛ مسخ الكائنات، ترجمة د. ثروت عكاشة ، الهيئة العامة للكتاب، مصر - ط3، 1992.

5 - بودريار: الفكر الجذري أطروحة موت الواقع، ترجمة: منير الحجوجي وأحمد القصوار، دار توبقال للنشر،ط2006-1.

6 -د.جابر عصفور: حضارة الصورة، ضمن كتابه: آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م.

7 – جوناثان كلر ؛ الشعرية البنيوية، ترجمة ؛ السيد إمام، دار شرقيات –مصر ،ط1 -2000م.

8 - جي ديبور: مجتمع الفرجة، الإنسان المعاصر في مجتمع الاستعراض، ترجمة :أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع-مصرط1- 1994 .

9 – دانيال تشاندلر: معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات. ترجمة :د. شاكر عبد الحميد، مراجعة د.نهاد صليحة، أكاديمية الفنون سلسلة دراسات نقدية رقم(3).

10 - ريجيس دوبري ؛ حياة الصورة وموتها، ترجمة ، فريد الزاهي، أفريقيا الشرق،ط1 - 2002م.

11 – رفعت السعيد علي ؛ ثقافة الصورة ، ضمن كتاب ظواهر ثقافية شهادت ورؤى، المؤتمر الأدبي السادس، الهيئة العامة لقصور الثقافة-مصر مارس2006.

12 - رومان ياكبسون :6 محاضرات في الصوت والمعنى. ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم، المركز الثقافي العربي- بيروت- الدار البيضاء،ط1- 1994م.

13 - سامي خشبة: مصطلحات الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1- 2006.

-14سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، أفريقيا الشرق- المغرب،ط1- 2004م.

15 – سعيد توفيق ؛ الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1- 1992م.

16 - شرف الدين ماجدولين ؛ الصورة والنوع والمتخيل الثقافي قراءة في نموذجين نقديين ، مجلة نزوى، العدد 36اكتوبر 2003.

17 - د.صلاح فضل ؛ قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق- مصر، ط-1 1997م .

18 - عبد الستار جبر عداي: تجليات اللغة البصرية، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، 2002م.

19 – فليب تايلور ؛ قصف العقول، الدعاية للحرب منذ العالم القديم حتى العصر النووي، ترجمة سامي خشبة، سلسلة عالم المعرفة- الكويت، العدد256.

20 - قدور عبد الله ثاني: «سيميائية الصورة.. مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم» على موقع الجزيرة التالي:.http://www. aljazeera.net/NR/exeresm الجمعة 11/9 /1426 هـ - الموافق14/10 /2005 م (آخر تحديث) الساعة 5:40 . والعرض السابق مقتبس عن الموقع المشار إليه.

21 - كارل بوبر وآخرون: التلفزيون خطر على الديمقراطية، مقالات مترجمة، ترجمة ودراسة ؛ مجدي عبد الحافظ، المجلس الأعلى للثقافة – مصر،ط-1 2005م.

22- كريستوفر نوريس ؛ نظرية لا نقدية ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج ، ترجمة: د.عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية بيروت –لبنان، ط-1 1999،ص 12.

23 - ماري تريز عبد المسيح: التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، المجلس الأعلى للثقافة –مصرط-1 2002م.

24 - محمد العماري :اللغة والصورة (مقاربة سيميوطيقية)، دراسة على الرابط التالي: //:http www.fikrwanakd.aljabriabed.com/indexl.htm

25 - محمد حسام الدين: الإعلام وما بعد الحداثة الأسس النظرية والتطبيقات الاتصالية، المجلس الأعلى للثقافة –مصر،ط1- 2005م.

26– د. محمود أحمد العشيري :الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة؛ ميريت للنشر والمعلومات- مصر، ط2، 2000.

المراجع الأجنبية:

1- Andrew Benjamain, Judging Lyotard. Routledge. London and New York 1992

2- Bill Readings ; Introducing Lyotard art and politics. Routledge. London and New York 1991

الهوامش

1 - شرف الدين ماجدولين : الصورة والنوع والمتخيل الثقافي قراءة في نموذجين نقديين ، مجلة نزوى، العدد 36اكتوبر 2003، ص 103.

2 - د.صلاح فضل : قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق- مصر، ط-1 1997م ص 5.

3 - محمد العماري :اللغة والصورة (مقاربة سيميوطيقية)، دراسة على الرابط التالي : .http://www. fikrwanakd.aljabriabed.com/indexl.htm

4 - أميل بنيفنست :طبيعة الدليل اللساني. ترجمة : سعيد بنكراد. مجلة العرب والفكر العالمي. العدد الخامس - شتاء 1989م. ص120؛118.

5 - رومان ياكبسون :6 محاضرات في الصوت والمعنى. ترجمة : حسن ناظم وعلي حاكم، المركز الثقافي العربي- بيروت- الدار البيضاء،ط1- 1994م ص 146.

6 - دانيال تشاندلر: معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات. ترجمة :د. شاكر عبد الحميد، مراجعة د.نهاد صليحة، أكاديمية الفنون سلسلة دراسات نقدية رقم(3)، ص 21.

7 - انظر في ذلك تطبيقات بارت خاصة مثلا في تصوره لأساطير الحياة اليومية بوصفها نظامًا سميوطيقيا، في كتابه: أسطوريات ، أساطير الحياة اليومية . ترجمة : د. قاسم المقداد .مركز الإنماء الحضاري – حلب . ط1 – 1996م.

8 - محمد العماري :اللغة والصورة (مقاربة سيميوطيقية)، دراسة على موقع : .www.fikrwanakd aljabriabed.com وندين لهذه الدارسة بالكثير في عرضنا هنا لمفاهيم الصورة في الفقرات الثلاث السابقة.

9 - ماري تريز عبد المسيح: التمثيل الثقافي بين المرئي والمكتوب، المجلس الأعلى للثقافة –مصرط1 - 2002م، ص 37.

10 - عبد الستار جبر عداي: تجليات اللغة البصرية، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، 2002م ص22 ،23.

11 - جوناثان كلر : الشعرية البنيوية، ترجمة : السيد إمام، دار شرقيات –مصر ،ط1 -2000م، ص 232.

12 - سعيد توفيق : الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1 2 1999 م، ص 158.

13 - ريجيس دوبري : حياة الصورة وموتها، ترجمة : فريد الزاهي، أفريقيا الشرق،ط1 2002م، ص 225.

يفرق دوبري بين ثلاثة عصور مرت بها تصوراتنا للصورة، وهي على التوالي:

اللوغوسفير Logsphare والفرافوسفير Graphospher و الفيديوسفير Videosphere

« إن الخوف والتقنية لعبا دورًا مهمًا في الانتقال من عصر اللوغوس إلى عصر الفرافوسفير، تلك التقنية التي ظلت العلامة المميزة لإثبات الوجود الإنساني، ولإثبات الجرأة والحرية في تأسيس حضارة جديدة حدث فيها التقنية من سيطرت الأرواح وتقليص سيطرة الأسطورة، أما عصر الفيديوسفير فلم يبدئ إلا مع 1968 غداة تغيير البنيات الاجتماعية في فرنسا موازة مع ظهور التلفزة الملونة ومن ثم ظهور صورة تحمل دلالات أخرى يذوب معها الواقع، لذا فالسينما كما يرى دوبري تنتمي زمنيًا لعصر الفرفوسفير لكن الحديث عنها في عصر الفيديوسفير لأنه مع الصورة السينمائية الحالية يمكننا أيضًا الحديث عن موت الواقع بشكل فعلي». انظر: سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، أفريقيا الشرق- المغرب،ط2004-1م، ص 67 -68 بتصرف يسير.

14 - أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضار بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة –مصرط2003-1م ص 128. وراجع في هذا الصدد مقال د.جابر عصفور: حضارة الصورة، ضمن كتابه: آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م، ص 17 وما بعدها.

15 - السابق : نفسها.

16 - محمد عز الدين التازي: ضحكة زرقاء، روايات الزمن، تصدر عن جريدة الزمن، طبع مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء، توزيع: سبريس،1999م.

17 - فليب تايلور : قصف العقول، الدعاية للحرب منذ العالم القديم حتى العصر النووي، ترجمة سامي خشبة، سلسلة عالم المعرفة- الكويت، العدد256.ص 357.

18 - د.أحمد أبو زيد: الطريق إلى المعرفة، كتاب العربي، العدد 46، وزارة الإعلام، مطبعة حكومة الكويت، أكتوبر2001، ص50.

19 - محمد حسام الدين: الإعلام وما بعد الحداثة الأسس النظرية والتطبيقات الاتصالية، المجلس الأعلى للثقافة –مصر،ط1 -2005م،ص 57

20 - السابق: الصفحة نفسها.

21 - سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، ص 76.

22 - كريستوفر نوريس : نظرية لا نقدية ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج ، ترجمة: د.عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية بيروت –لبنان، ط1 1999، ص 12.

ويقترب جان فرنسوا ليوتار من هذه الوضعية التي تصبح فيها قيم الحقيقي والزائف عرضة للتغير باستمرار من خلال طروحاته حول السريات الكبرى، إذ يرى أن الوضع ما بعد الحداثي أدى إلى تغيير جذري في نظرية المعرفة والمجتمع والثقافة، فما يعرف بالمجتمع ما بعد الصناعي وما بعد الحداثة يتلازمان لتشكيل السرود التخييلية للتاريخ

والعالم و الأحداث. انظر: ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة أحمد حسان، دار شرقيات- مصر،ط1994-1، ص 27 خاصة وما بعدها. ومن هنا يشكك ليوتار في السرديات الشارحة Mttanarratiues التي تقدم لونًا من التفسيرات للأحداث، بجمعها بين كل قواعد التبرير في تبرير واحد شامل، ويتضمن شكه على سبيل المثال الشك في السرديات الشارحة التي تدور حول تحرير الإنسان، وعلى هذا النحو تغدو كل الدعايات وضروبها القائمة على إنقاذ الشعوب أو القول بنشر الديمقراطية مجرد تبريرات للغزو والسيطرة لا دفاعًا عن قيم حقيقية أو أصيلة انظر: ج.وليامز : ليوتار نحو فلسفة ما بعد الحداثة، ترجمة: إيمان عبد العزيز، مراجعة: حسن طلب، المجلس الأعلى للثقافة – مصر، 2003م، ص 57 وما بعدها. وحول أفكار ليوتار انظر:

Bill Readings ، Introducing Lyotard art and politics. Routledge. London and New York 1991

وحول مناقشة معمقة لهذه الأفكار انظر:

Andrew Benjamain، Judging Lyotard. Routledge. London and New York 1992

23 - د. محمود أحمد العشيري :الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة: ، ميريت للنشر والمعلومات- مصر، ط2، 2000، ص229.

24 - بودريار: الفكر الجذري أطروحة موت الواقع، ترجمة: منير الحجوجي وأحمد القصوار، دار توبقال للنشر،ط2006-1، ص 43.

25 - سامي خشبة : مصطلحات الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1 2006، الجزء الثاني، ص 205.

26 - حياة الصورة وموتها ص 226

27 - محمد حسام الدين: الإعلام وما بعد الحداثة الأسس النظرية والتطبيقات الاتصالية،ص79.

28 - جي ديبور:مجتمع الفرجة،الإنسان المعاصر في مجتمع الاستعراض، ترجمة :أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع-مصرط1 1994 ، ص15.

29 - أوفيد : مسخ الكائنات ، ترجمة د. ثروت عكاشة، الهيئة العامة للكتاب ، مصر - ط3 ، 1992، صـ 6.

30 - رفعت السعيد علي : ثقافة الصورة ، ضمن كتاب ظواهر ثقافية شهادت ورؤى ، المؤتمر الأدبي السادس، الهيئة العامة لقصور الثقافة -مصر مارس2006، ص127.

31 - وتقدم دراسة الأستاذ قدور عبد الله ثاني أستاذ سيميولوجية الصورة بكلية علوم الإعلام والاتصال في جامعة وهران (الجزائر) التي بعنوان «سيميائية الصورة.. مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم» رؤية مهمة في هذا الصدد حول المعركة التي تدور بين الدول الصناعية الكبرى وهيمنتها على الدول الفقيرة عبر السيطرة على الصورة بشتى أشكالها ومختلف معانيها، بدءا بالصورة التلفزيونية المباشرة عن طريق الأقمار الصناعية، وصولا إلى الصورة في مجال الإشهار وكتب الأطفال، هذه المعركة ليست محايدة فهي تحمل أهدافًا ورسالة، فهل النخب العربية والإسلامية واعية بهذه المعركة وما يستتبعها من تحولات كبرى؟ انظر عرضًا لهذا الكتاب على موقع الجزيرة التالي:.http://www. aljazeera.net/NR/exeres"m الجمعة 9/11/ 1426 هـ - الموافق10/14/ 2005 م (آخر تحديث) الساعة 5:40 . والعرض السابق مقتبس عن الموقع المشار إليه.

32 - التلفزيون خطر على الديمقراطية، مقالات مترجمة، ترجمة ودراسة: مجدي عبد الحافظ، المجلس الأعلى للثقافة – مصر،ط1- 2005م. ص 31.

33 – دانيال تشاندلر :معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، ص 125.

34 - دانيال تشاندلر : معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، ص 125.

تجربة الكتابة والبحث عن الذات

قراءة في رواية "وقت الرحيل"

عبد الله باعلي

> « إن أكثر ما يهدد القراءة ، هو واقع القارئ و شخصيته،
> هو تجنبه للتواضع وعناده علي البقاء كما هو أمام ما يقرأ»
>
> موريس بلانشو

تقديم: صعوبة الرواية

ليس من السهل أن يكتب المرء رواية، مهما بدا ذلك سهلا. وقد يسهم في ترسيخ الاعتقاد بسهولة الكتابة، ما يمكن أن يشعر به المرء أمام رواية، تمنحه نفسها، وتغرقه في عوالمها، حتى يحسب نفسه قادرا على الكتابة. وقد يحاول، فور الانتهاء من قراءته، ارتكاب «خطيئة الكتابة».

إن صعوبة الكتابة الأدبية، الروائية أساسا، لا تكمن في مواجهة شتات الصور والشخوص والأصوات، بقدر ما تكمن في إمكانية استدراج القارئ، وكسر «عناده» حتى يتواطأ مع الكاتب، ويصدق أكذوباته .

1 -شعرية الاستدراج :

في رواية «وقت الرحيل»، لنور الدين محقق، يظهر ذلك التوتر منذ البداية. فالفصل الأول من الرواية، والذي يحمل عنوان «رسائل الحب» يُظهر الحضور المقلق للقارئ، في بناء العمل الأدبي. فالسارد يوجه خمس رسائل، إلي قارئ ما، تجمعه به صلة حميمية . في كل رسالة نقرأ تردد الكاتب في إخراج روايته، وإطلاع القارئ عليها. وهو يبرر ذلك، كل مرة، بصعوبة المخاض الذي يعيشه، وبالتالي عدم الانتهاء من الكتابة. نقرأ في الرسالة الثانية : «لعلك تقول في نفسك، إنني لم أرد تحديد معالم روايتي لك، لأنني أستصغر رأيك، أو أتعاظم عليك ،لا أيها الصديق الوفي، معاذ الله أن يكون هذا رأيي فيك، وأنت الذي تعرف جميع الصحف صولاتك النقدية فوق أوراقها، وإنما على العكس من ذلك تماما، فأنا لحد الآن لم أنته من كتابة هذه الرواية ».(ص،15).

لا يتعلق الأمر، إذن، بمجرد قارئ. بل بقارئ نموذجي / ناقد (2)؛ أي بقارئ خبير بحيل الكتاب ومكر النصوص. وهو ما يجعل العلاقة بين الكاتب والقارئ، هنا، شبيهة بالمطاردات البوليسية التي يتصيد فيها كل طرف هفوات الآخر، سعيا للإيقاع به. لكن هل كان ضروريا أن تبدأ الرواية بتلك الرسائل / رسائل الحب؟

نقرأ في مستهل الرواية: «هي رسائل يمكن الاستغناء عنها. إذ يمكن قراءة أحداث الرواية، في غيابها.... ولكن مع ذلك فوجودها يفتح نافذة أخري للإطلالة منها على تلك الأحداث نفسها، بمنظور مختلف ورؤية جديدة، كما أنها تبين لنا مدى الصعوبة التي لاقاها الكاتب وهو يحاول القبض علي الخطوط الكبري التي تشكل بنيتها وجعلها تنسجم داخل بوتقة فنية متكاملة»(ص 13).

يربط المؤلف بين أحداث الرواية وبين أحداث أخري تجري علي هامشها، بطلاها الأساسيان هما

الكاتب والقارئ، فتتداخل العوالم، كما هو الشأن في «كليلة ودمنة»، لبناء العمل الأدبي.

يقول فليب لوجون : «القارئ مطالب بأن يقدم نفسه كعاشق»[3]، كعاشق للعمل الأدبي، ولحصول ذلك يعمل المؤلف، بمكر شديد، علي الإيقاع به. وهو يعرف إلي أي حد هو عنيد وماكر ذلك القارئ. من هنا يمكن القول بأن «رسائل الحب» في رواية «وقت الرحيل» تقوم بوظيفة أساسية هي: الاستدراج. وكأي أنثي مزهوة بنفسها، تعمل الرواية علي إغواء القارئ واستدراجه، حتى يحصل التواطؤ علي الحب، وبالتالي انتزاع مشروعية العمل الأدبي. إن اللف والدوران، والتباطؤ، وتكرار الحديث عن الرواية، والقارئ الذي يطلب قراءة العمل، والمعيقات التي تحول دون إخراج الرواية، تقنيات تعمل على إغراء القارئ، واستدراجه، وهي تقنيات تذكرنا بالسرد العربي القديم حيث يلقي المؤلف أعباء النص علي قارئ ما يوجه إليه الخطاب. إن هذا المسعى هو ما يمكن تسميته ب«شعرية الاستدراج»، وهي شعرية تطبع الفصل الأول من الرواية.

- 2 - الآخر والبحث عن الذات:

قد يكون الآخر مرآة للذات. لكنها مرآة ماكرة، لا تعكس بالضرورة ما تود الذات رؤيته في نفسها. ذلك أن لقاء الآخر يكشف مناطق الظل في الذات. وعندما تقترن تجربة «الآخرية» «بالتجربة الأدبية»، نكون أمام تواطؤ مضاعف لتعرية الذات. في «وقت الرحيل» تتم استعادة موضوعة العلاقة بين العرب والغرب، التي طرحت، بشكل بارز، منذ القرن التاسع عشر في كتب الرحلة، وفي المذكرات السفارية، وأعمال السيرة الذاتية، ثم الرواية. وهي تجارب تكشف، عن أسئلة عميقة ومحرجة حول الذات. رواية «وقت الرحيل» تندرج في هذا الإطار. فبطل الرواية «نوري» يهاجر إلي مدينة ستراسبورغ الفرنسية، بعد حصوله علي الباكالوريا، أملا في استكمال تعليمه. إلا أن التجربة تتسع، لتدخل صاحبها في عوالم غير متوقعة، فتفتح وعيه علي أسئلة وجودية عميقة، يمكن قراءة بعض تجلياتها كما يلي:

أ- سؤال الجسد:

ليس الجسد مجرد آلة للعمل. بل هو خزان التجربة الإنسانية، حامل أعباء الروح، وهو ساحة فرحها. لهذا نجد بطل الرواية «نوري»، متوترا بأسئلة الجسد، حاملا ذاكرة الحرمان التي تكونت في مدينته الأم الدار البيضاء، وصاحبته إلي ستراسبورغ، يقرأ من خلالها الفروق بين عالمين: عالم يعاني أهله من الفقر والكبت، وعالم يبحث أهله، باستمرار، عن إمكانيات جديدة للحياة. هكذا تبدأ التجربة بالاغتناء، مدفوعة بتوتر الرغبة: «هنا ستراسبورغ، المكتبة غاصة بالطلبة، عيونهم تحملق في الفراغ، لا أحد يأتي من أجل التثقيف فقط ،الكل يبحث عمن يصادقه ،أو يخاصمه، حتى أنا ابن الفقراء،كنت أسبح في عالم الأشباح، أصادق أمواتا قد انقضي زمنهم، أصفع هذا، يصفعني ذاك، أقبل هاته تقبلني تلك، يا لها من سعادة حقيقية لا تتشكل بنياتها إلا في الخال». (ص،25)

لقد جاء نوري إلي ستراسبورغ مسبوقا بأحلام وردية ترفع عنه قهر الجسد والروح : «هناك في فرنسا قد أقضي لحظات ولو قليلة فيها ،علي إذن أن أمارس كل ما كنت محروما منه هنا، أن ألعب التينيس، وأركب الخيل وأعاشر فتاة جميلة». (ص،55). لكن التجربة لم تكن بالشكل الذي تصورها نوري، إذ يواجه فور وصوله مشكلات العيش متمثلة في صعوبة إيجاد سكن وتخلي من توسم فيهم المساعدة.

ثم تتعمق التجربة أكثر، عندما تلتفت الذات إلي دواخلها فتجد أمامها صحراء قاحلة وعطشا للحياة. هكذا يصبح البحث عن الإشباع الجنسي التعبير الأسمى عن إرادة التحرر والإنعتاق من القهر. وقد سلط المؤلف الضوء علي هذه المسألة في الفصل الثامن من الرواية، والمعنون ب«رقصة الأشواق»، حيث يظهر المهاجرون، منشغلين بالبحث عن الإشباع الجنسي حد العدوان، ومحاولة تدمير بعضهم البعض.

إن المرأة الأوربية، تمثل في هذا السياق، إمكانية للنجاة والتحرر من القهر المادي والروحي، والأمثلة كثيرة في هذا الصدد.مثال ذلك القصيدة الزجلية التي خاطب بها السارد نوري أمه. (ص40)

ب- سؤال الكتابة:

يمكن تصنيف رواية «وقت الرحيل»، ضمن جنس أدبي وسيط، بين الرواية والسيرة الذاتية، وهو ما يمكن تسميته ب: التخييل الذاتي autofiction . ومعناه الكتابة من موقع التوسط «بين سيرة ذاتية لا تود الإفصاح عن مكنونها، وبين تخييل لا يود أن ينسلخ عن مؤلفه»(4). نقرأ ذلك من خلال سيطرة «الأنا» علي الحكي، بشكل يتطابق فيه صوت السارد مع صوت البطل «نوري». كما نقرأه على مستوي حضور المؤلف في هوامش الفصول(5)، بشكل يعلن الإصرار علي الحضور والغياب في نفس الوقت، أي الحضور بشكل مقنع. ذلك أن الكتابة السيرية تقتضي، بشكل ما، تعرية للذات. وهو ما يضع المؤلف أمام نوع من المحاسبة الأخلاقية، في مجتمع اعتاد أن يقول: «أعوذ بالله من قول أنا»، مغلقا الأبواب أمام خطاب الذات حول الرغبات والأخطاء والأوهام. فيتجه المؤلف إلي التخييل، إلا أنه يظل حريصا علي البقاء قريبا من حميمياته؛ من تلك الذات المكتوية بالتجربة، والمنتشية بفرح الكتابة بما هي «وعد بالخلود» .

من هنا يمكن أن نقرأ حلم نوري/ محقق، بأن يكون كاتبا كبيرا : «أشعلت سيجارتي الوحيدة المتبقية لدي في العلبة، وتذكرت دوستويفسكي. لدي رغبة قوية في أن أصبح كاتبا كبيرا مثله»(ص،101) نقرأ أيضا : «ولم أعد أعبر الشارع الكبير حتي جذبتني المكتبة إليها، ربما أن منظرها الرائع هو الذي منع خطاي من الابتعاد عنها أو ربما خلت أن تماثيل رؤوس المفكرين والأدباء التي كانت تنظر إلي من أعلاها جعلتني أقف احتراما وإجلالا ليد الفنان الذي أبدعها بالرغم من تعودي علي رؤيتها، وتخيلت أنني حين أحصل علي الجنسية الفرنسية وأغدو كاتبا شهيرا، أنني سأصعد لأجلس معهم . وتمثل لي تمثال رأسي يقف بجانب كل من تماثيل هوجو وروسو وفولتير فابتسمت»(ص،87).

إن الكتابة هنا تعد نوعا من التمرد علي منطق العيش، علي الحياة التي تقسم الحظوظ بغير عدل. وهي رهان علي الممكن، الذي يمنح الذات فرصة أخري للحياة / للفرح . من هنا يمنح المؤلف لشخوصه إمكانية كبري للسعادة، ينهي بها شقاء المسار الذي عاشوه، فيأخذ بطل الرواية «نوري» وصديقه في رحلة استيهامية، تعوض قساوة الواقع، إذ يصادفان امرأتين تأخذانهما إلي عالم يقترن فيه الحب بالحكي، عالم شبيه بعالم ألف ليلة . نقرأ في ص، 143 : «كان فضاء الفيللا من الداخل يشبه فضاءات «ألف ليلة وليلة» كل شيء فيه مستورد من الشرق بدءا من الزرابي المبثوثة فيه وانتهاء بأواني الأكل والشرب

غيرأن البطل لا تستقيم له السعادة إلا بالحكي: «احك لي حكاية إن كنت تريد أن تلمسني «قالتها وهي تنزع ملابسها قطعة وراء الأخرى»(ض، 144).

تتحقق السعادة العظمي لنوري بالجمع بين أفضل ما في العالمين الشرق والغرب، إنها سعادة برزخية ترمم الخراب العميق الذي يلحق بالذات في عالم الواقع .

خاتمة: وقت الرحيل، وقت العودة

وقت العودة...

يمكن القول بأن عنوان الرواية «وقت الرحيل»، عنوان ماكر. لأنه يخلق الانطباع لدي المتلقي بأن الأمر يتعلق بالسؤال المغربي الراهن: سؤال الهجرة، مغادرة الوطن. وهو سؤال لم ينل ما يكفي من العناية في الثقافة المغربية. إلا إذا استثنينا المعالجة السينمائية، وهي معالجة فيها نظر، للتسطيح الذي يعتري الكثير من منجزاتها.

إن رواية نور الدين محقق تعكس سؤال العودة، العودة إلي الوطن. فبطل الرواية، يعود إلي بلده الأم، ربما

تحت إكراهات الحياة في أوربا، وتحت ضغط العواطف الإنسانية التي لا تجد كمالها إلا في العيش، قريبا من العائلة، من الأم وهي تمثل النموذج الاسمي للمرأة / للإنسان⁽⁶⁾ . وبالرغم من كون الكاتب لم يسلط كثيرا من الضوء علي تلك العودة، وعلي الصراعات التي تعيشها الذات العائدة من الغرب (كما هو الشأن في رواية «الغربة» لعبد الله العروي أو رواية «البعيدون» لبهاء الدين الطود) فإن تلك العودة قد أنجبت رواية «وقت الرحيل» وفتحت المجال أمام صاحبها نوري / نور الدين محقق لخوض تجربة الكتابة.

هوامش:

1 - نور الدين محقق، وقت الرحيل، رواية، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، 2007، (150 ص)

2 - راجع الصفحات ،18.17.16.15

Entretien avec Philippe Lejeune ، in Magazine 3 Littéraire، (Hors Série)، n 11، Mars، -Avril 2007 4 - p 10 ، les écritures du Moi ، sur - فيليب لوجون ، نفسه ، ص11.

5 - قارن الصفحات : 20.21.50.83، 96، 113، 129، 147، حيث يتدخل المؤلف لبيان صلته بتفاصيل الرواية .

6 - نقرأ في ص، 49، العلاقة الأسطورية بين البطل وأمه، علاقة تعكس طبيعة التكوين العاطفي للانسان الشرقي عموما والتي تتدخل إلي حد بعيد في بناء علاقاته بالعالم.

الرواية المغربية المكتوبة بالعربية

(1941 - 2009)

قراءة في التراكم

محمد يحيى قاسمي

1 - **ضوابط البحث** : يشمل هذا الجرد الرواية المغربية المكتوبة بالعربية ، والمنشورة بين دفتي كتاب، ولا يشمل الروايات التي نشرت مسلسلة على صفحات الجرائد والمجلات ، ولم يجمعها أصحابها بعد. وتبعد هذه البيبليوغرافيا روايات الأطفال وهي كثيرة ، لأن لها أدبا خاصا هو أدب الأطفال .

2 - **البدايات** : صدر أول عمل روائي وهو بعنوان (طه) لأحمد السكوري عام (1941) وعلى هذا الأساس فإن صدور أول عمل روائي كان متأخرا عن صدور أول كتابة مسرحية (1933) وهي (انتصار الحق بالباطل) لعبد الخالق الطريس. وعن أول مجموعة شعرية وهي بعنوان : (أحلام الفجر) للشاعر عبد القادر حسن وقد صدرت سنة 1936، وعن صدور أول مجموعة قصصية (عجائب الأقدار)(1938) .

تاريخ صدور أول رواية مغربية متقدم نسبيا عن الأقطار المغاربية :

أول رواية بالجزائر صدرت عام 1947 ، وهي (غادة أم القرى) لرضا حوحو .

أول رواية بتونس هي : (ومن الضحايا) لمحمد العروسي المطوي ، وقد صدرت عام 1956 .

أما أول عمل روائي بليبيا فقد صدر عام 1961 وحمل عنوان (اعترافات إنسان) لمحمد فريد سيالة.

وتأخر صدور أول رواية موريتانية أربعين سنة عن المغرب ، فظهرت رواية (الأسماء المتغيرة) لأحمد ولد عبد القادر عام 1984 .

3 - **حصيلة النصوص الروائية** : إحدى وسبعون وستمائة رواية هو **مجموع التراكم الروائي** المغربي منذ سنة 1941 تاريخ صدور أول رواية مغربية إلى نهاية عام 2009 .

والعدد المذكور بدأ منخفضا في العقود الأولى وارتفع في العقود الأخيرة وهذا بيان بذلك :

- سنوات الأربعين : 2
- سنوات الخمسين : 4
- سنوات الستين : 13
- سنوات السبعين : 25
- سنوات الثمانين : 77
- سنوات التسعين : 211
- سنوات الألفية الثالثة : 339
- المجموع : 671

هذا التراكم يجعل الرواية مقارنة بالأجناس الأخرى في المرتبة الثانية :

بعد الشعر : 1350 مجموعة
وقبل القصة القصيرة : 460 مجموعة
وقبل المسرح : 250 نصا مسرحيا

* ويجعل الرواية المكتوبة بالعربية في المرتبة

الأولى قبل الرواية المغربية المكتوبة بالفرنسية والإنجليزية والإسبانية والأمازيغية .

* كما يجعل هذا الجنس الرواية المغربية مقارنة بالأقطار المغاربية في المرتبة الأولى قبل : تونس فالجزائر فليبيا وأخيرا موريتانيا .

4 - حصيلة الروائيين : يفوق عدد الروائيين في المغرب مائتي روائي ، وهم يتفاوتون من ناحية عدد الروايات، لذا جاء ترتيبهم من ناحية الكم منطقيا إذ احتل محمد عز الدين التازي الرتبة الأولى بعشرين رواية ، يليه علي أفيلال بخمس عشرة رواية، ثم تلته أسماء معروفة أمثال عبد الكريم غلاب، الميلودي شغموم ، مبارك ربيع، أحمد المديني، محمد زفزاف، بنسالم حميش، عبد الإله الحمدوشي، عبد الله العروي ، يوسف فاضل، عبد القادر الشاوي، محمد صوف، محمد شكري، ميلودي الحمدوشي، أحمد التوفيق .

والجدول التالي يوضح ذلك :

عدد الروايات	أسماء الروائيين	العدد
20	محمد عز الدين التازي	1
15	علي أفيلال	1
13	عبد الكريم غلاب	1
12	الميلودي شغموم	1
11	مبارك ربيع	1
10	أحمد المديني – محمد زفزاف	2
8	بنسالم حميش – عبد الإله الحمدوشي	2
7	عبد القادر الشاوي - عبد الله العروي – محمد صوف - يوسف فاضل	4
6	أحمد أبابري - محمد بريكي بلقايد - محمد شكري – الميلودي حمدوشي	3
5	أحمد التوفيق	1

كشفت البيبليوغرافيا عن أسماء برزت بشكل لافت للنظر في العقود الأولى ، غير أنها اختفت عن ميدان الرواية ، ونذكر هنا على سبيل المثل لا الحصر التهامي الوزاني. آمنة اللوه. عبد المجيد بنجلون. عبد الهادي بوطالب. إسماعيل البوعناني. محمد بن التهامي. عبد الرحمن المريني. فاطمة الراوي – محمد سعيد الركراكي .

5 - **الرواية النسائية** : كشفت البيبليوغرافيا عن وجود أكثر من صوت نسائي يمارس الكتابة الروائية ويبدع فيها ، ويمكن ملامسة تطور الإنتاج الروائي النسائي في المغرب من خلال الجدول التالي:

العقود أو السنوات	سنوات الخمسين
سنوات الخمسين	1
سنوات الستين	1
سنوات الثمانين	9
سنوات التسعين	8
سنوات الألفية الثالثة	34
المجموع	53

وقد بلغ عدد الروائيات في المغرب تسع وثلاثين روائية ، وهو عدد ضئيل مقارنة بعدد الروائيين.

أما ترتيبهن وفق عدد رواياتهن فهو كما يلي :

عدد الروايات	الأسماء الروائية	العدد
3	حفيظة الحر، زهراء دحان عنتر، زهرة المنصوري، ليلى أبوزيد	4
2	حليمة بنكرعي ، حليمة زين العابدين ، خناثة بنونة ، زهور كرام ، فاتحة مرشيد، فاطمة الزهراء بنعدو الإدريسي	6
1	آسية الهاشمي البلغيثي ، آمنة اللوه ، أسمهان الزعيم ، أمينة الرمال، حبيبة زوكي - حليمة الإسماعيلي، خديجة صدوق، خديجة مروازي، دليلة حياوي ، ربيعة السالمي- رحيمو حجوب ، الزهرة رميج ، زوليخة موساوي الأخضري، سعاد رغاي ، السعدية السلايلي ، سناء العاجي، فاطمة أولاد حمو يشو ، فاطمة الراوي ، فاطنة البيه، فدوى البشيري ، لطيفة حليم ، لطيفة الهراج ، ليلى السائح، ليلى الحلو، مريم بنبخثة، مريم التوفيق، مليكة مستظرف ، نزهة برادة ،وفاء مليح .	29

6 - التجنيس : وأسجل هنا الملاحظات التالية :

1 -تعددت تجنيسات الرواية المغربية وتنوعت ليس انطلاقا من مجاورتها لأجناس أدبية أخرى ولكن داخل تجنيس واحد .

2 - غياب التجنيس عن كثير من الأعمال الروائية دون أن يفسر ذلك بأنه ثورة على نظرية الأجناس الأدبية .

3 - جنست كثير من الأعمال الروائية نفسها بجنس القصة خاصة في العقود الأولى من القرن الماضي ، وهو أمر لا علاقة له بالقصة القصيرة .والملاحظ أن أغلب الذين لجؤوا إلى هذا التجنيس هم من الجيل القديم .

4 - الاضطراب في تجنيس العمل الواحد عند الكاتب الواحد .

5 - حيرة المقدمين للعمل الروائي حين يلتبس عليهم تجنيسه .

6 - التناقض الصارخ بين الميثاق النصي ، وبعض الموازيات النصية ، التقديم – الإهداء أو لنقل انعدام الاتفاق بين الأطراف الفاعلة أو المساهمة في العمل الروائي : المؤلف – المقدم – الناشر- الناقد .

7 - اقتران الرواية في عنوانها المركزي أو الفرعي بتجنيسات أخرى مثل السير أو اليوميات أو المذكرات رغم ميثاقها الذي ينصص على أنها رواية .

8 - قد يغيب التجنيس في الجزء الأول ، ويحيل عليه الجزء الثاني .

9 - الاضطراب الناتج عن أخطاء الناشرين إذ تصنف بعض الأعمال حسب ميثاقها النصي المثبت على الغلاف على أنها مجموعة قصصية ، ولكن ما إن تفتح الصفحة الثانية حتى يصدمك تجنيس جديد هو رواية .

10 -حصرت هذه التجنيسات في اثني عشر حقلا معجميا وواحد وستين جنسا أبينها كما يلي :

رقم التجنيس	التجنيس	الأعمال الروائية	عدد ورود التجنيس
	حقل الرواية		
1	رواية		4/5
2	رواية اجتماعية	الحي النشاز	01
3	رواية اجتماعية انتقادية	للا جاكلين أو الرفض	01
4	رواية تاريخية	الثائر المهزوم- أسود البحار	02
5	رواية أندلسية /مغربية تاريخية	تفسحات ابن طفيل	01
6	رواية وطنية تاريخية امتزج فيها الواقع بالخيال	أحاديث الرمال	
7	رواية : سلسلة القصص التاريخية	المعركة الكبرى	01
8	رواية بوليسية	الحوت الأعمى، القديسة جانجاه، دموع من دم، أم طارق، الذبابة البيضاء، الرهان الأخير، ضحايا الفجر ، المستنزفون	08
9	رواية سينمائية	البارانو	01
10	رواية أطروحة	الدرس الخيميائي	01
11	رواية فلسفية	مشلوميخ هيروتا أو سمراء العسل	01
12	رواية قصصية	موسم الكرامة سوس الحالمة	02
13	الرواية الفائزة	العائدة	01
14	رواية قصيرة	سر البهلوان	01
15	روايات قصيرة جدا	مجازفات البيزنطي	01
16	رواية شعرية	ربة شاعر	01
17	رواية تمثيلية	الألم السعيد الواقعة	02
18	رواية مسرحية	نظام العائلة وشرف العائلة	01
19	رواية من الخيال العلمي	أبناء الشمس قاع الدنيا	02
20	رواية الفتيان		سلسلة
21	رواية للصغار والكبار	علال بن عبد الله	01
22	الجزء الأول من رواية	سيحدث عندما تغيب	01
23	رواية الرحلة الأولى	فاتحة الجرح	01
24	روايتان	أماندا وبعدها الموت / عكروط الضلع والجزيرة	02
25	مجموعة روايات	رحلة العطش	01
26	نص روائي	البرزخ	01
27	رواية واقعية	ثورة الطموح	01
	حقل السيرة		

28	سيرة مقرونة بالذات	الرحيل-الجلادون- الليالي ج1- الليالي ج2- الضريح الأخر-الاستفاقة- الألم- غابة الإشارات- أعاجيب السيرورة- تاراتاتا-جراح- فراشات هاربة - علمتني الحياة	13
29	سيرة ذاتية مقرونة بالسجن	سعيد الرحباني رحلة عذاب- ذاكرة فينيق- أحلام الظلمة - الزنزانة رقم 18	04
30	سيرة ذاتية مقرونة بالهجرة	أمواج الروح	01
31	سيرة روائية	الجمرة الصدئة	01
32	سيرة ذاتية روائية	الخبز الحافي- الضريح- وجوه- الذاكرة والصمت وأشياء أخرى	04
33	رواية –سيرة ذاتية	نزيف ذاكرة	01
34	سيرة موضوعية روائية	صالح	01
35	سيرواية	لهاث الذاكرة	01
36	سيرة ذهنية	أوراق	01
37	سيرة ذهانية	عمر الكبش	01
38	نص سيروائي	صوف وصبائغ	01
	حقل القصة		
39	قصة	طه-إنها الحياة-ضحايا حب-أمطار الرحمة-بوتقة الحياة-الغربة-الهاربة-يامو-المغتربون-ولد ربيعة-الباب المسدود-اعترافات ظنين-الماضي المركب-اللامنتمي-الشموخ – أحلام مؤجلة	16
40	قصة ثلاثية	زمن الوهم	01
41	قصة اجتماعية	خيرة	01
42	قصة من الواقع	ديمة خمر الشموخ	02
43	قصة من صميم المجتمع	المتشردة	01
44	قصة من الذاكرة الشعبية	مشارف الجحيم	01
	حقل المذكرات		
45	مذكرات مهنية	مذكرات عميد للشرطة	01
46	مذكرات شخصية	هوس (ج1) – هوس (ج2)	02
47	مذكرات مهاجر	الزواج الأبيض	01
48	مذكرات سجنية	الرجل الذي صافح الموت	01
49	ذكريات	ذكرياتي في الاتحاد السوفياتي	01
50	ذاكرة	أبوح عذرا وأمضي- ذاكرة من زجاج زفرات الغربة	03
	حقل المحكيات		
51	محكيات	مثل صيف لن يتكرر- الزعيم -رقة الصخر-قصة حب دكالية	04

حقل اليوميات			
52	يوميات السجن	يوميات قلعة المنفى- أفول الليل سرير الموت	03
53	يوميات الهجرة	يوميات مهاجر سري	01
54	يوميات القرية	يوميات زوجة مسؤول في الأرياف	01
حقل الخواطر			
55	خواطر	بوح الذات (خواطر حرم سفير) خواطر الصباح	02
حقل التخييل الذاتي			
56	تخييل ذاتي	دليل المدى - من قال أنا	02
حقل الرحلة			
57	رحلة	الرحلة المراكشية - مجهولة وغريب ؛ رحلة تيه وأمل	02
حقل النصوص			
58	نص	مزالق التيه أو السبيل إلى فاطمة في البحر ذاكرتي	02
حقل النصوص السردية			
59	نصوص سردية	سم بدون كولسترول	01
حقل الملحمة			
60	ملحمة	صهيل منتصف الليل	01
حقل الكتابة			
61	كتابة	أورشليم والمطر	01

7 - إسهام المؤسسات : ونقتصر على دور اتحاد كتاب المغرب ووزارة الثقافة :

1 - **منشورات اتحاد كتاب المغرب** :(مركزا وفروعا) ؛ 14

حاجز الثلج – سعيد علوش – فرع مكناس1974-

أبراج المدينة – محمد عز الدين التازي – دار آفاق عربية – بغداد 1978

ليل الشمس – عبد الكريم جويطي – الرباط1991-

بين الجدران – أحمد الطاهري الإدريسي – الرباط1995-

- أوراق عبرية، حسن رياض، الرباط 1997

- حطب الليالي ؛ سعيد الشرقاوي ، فرع تادلة، بني ملال 2000.

- الخبز الحافي، محمد شكري، الرباط 2000.

- عند اللقاء ، عبد الرحيم فريد، البيضاء 2000.

- حينما ينضج الصمت ، الرباط 2001.

- مدارج الهبوط، جلول قاسمي، ناداكوم الرباط 2004.

- شيء يستحق الوطن، حسن طارق، الرباط 2006.

- فراشات هاربة (سيرة ذاتية)، الرباط 2007،

بعيدا عن بوقانا، عبد الحكيم معيوة، الرباط 2007.

- قصة حب دكالية، سعيد عاهد، الرباط 2007.

2 - منشورات وزارة الثقافة :

تنوعت منشورات وزارة الثقافة بين الكتاب الأول والأعمال الكاملة ، فمن النوع الأول أصدرت الوزارة سبعة أعمال روائية هي :

- يوميات مهاجر سري : رشيد نيني - 1999.
- وشم في الذاكرة – عبد القادر خلدون – 2004 .
- أستاذ على السفح– عزيز الشدادي – 2005 .
- الطريق إلى 16 ماي – الحسن أشهبون – 2006 .
- وقت الرحيل – نور الدين محقق – 2007 .
- قبل أن تغيب الشمس– عبد المجيد بنسودة – 2008 .
- زاوية العميان – حسن رياض – 2009 .

أما عدد الأعمال الكاملة - وما هي بكاملة - فبلغ سبعة أعمال وهي للروائيين :

محمد زفزاف (1999)
عبد الكريم غلاب (2003)
محمد عز الدين التازي (2004)
الميلودي شغموم (2005)
خناثة بنونة (2006)
أحمد عبد السلام البقالي (2009)
مبارك ربيع (2009)

ونشرت أعمال روائية كاملة خارج وزارة الثقافة : لمحمد شكري عام 2008 .

8 - ظواهر في الرواية المغربية:

8 – 1 - روايات في كتاب واحد :

من الظواهر البارزة في كتابة الرواية المغربية الجمع بين روايتين في كتاب واحد ، وقد بدأت هذه الظاهرة منذ سنة 1941 حين نشر الروائي المغربي أحمد الحسن السكوري روايته (طه) بالاشتراك مع روائي إسباني في كتاب واحد يحمل عنوان (قصتان مغربيتان) . وتبعه بعد ذلك أحمد عبد السلام البقالي فنشر روايتين في كتاب واحد يحمل عنوان: (أماندا وبعدها الموت / دماغ العكروط يبحث عن جاسوس الخارجية) . وتوالت بعد ذلك التجارب ، وهذه أبرزها :

* الضلع والجزيرة (1980) : روايتان للميلودي شغموم .
* الغربة واليتيم (1980) : روايتان لعبد الله العروي .
* رحلة العطش - يوم الاقتراع – الصوت المبحوح (1996) : ثلاث روايات لمحمد بنعلي.

8 – 2 - روايات مشتركة :

ظاهرة أخرى تتميز بها الرواية المغربية وهي اشتراك روائيين في رواية واحدة ، وهو أمر ينطبق على الشعر والقصة كذلك . ويبلغ عدد هذه الروايات خمسا هي:

1 -ميناء الحظ الأخير : بين عبد الحميد الغرباوي وإدريس الصغير.
2 -الحوت الأعمى : رواية بوليسية مشتركة بين عبد الإله الحمدوشي وميلودي حمدوشي .
3 -القديسة جانجاه : رواية بوليسية مشتركة بين عبد الإله الحمدوشي وميلودي حمدوشي .
4 -وتشابكت الخيوط – بين عبد الإله بنهدار وعلي الميساوي .
5 - مذكرات مهاجر مغربي : الزواج الأبيض– بين جمال الدين بن الصغير ورحيمو حجوب .

8 – 3- الروايات النهرية :

أعلنت العديد من الروايات عن تسلسلها، وصمتت الأخرى عن ذلك ،ويمكن التمييز في الحالة الأولى بين ذات الأربعة أجزاء ، وذات الثلاثة ، وذات الجزء ين، وهذا بيان ذلك :

* روايات في أربعة أجزاء : الماضي المركب لمحمد واحي

* روايات في ثلاثة أجزاء، ومنها :ثلاثية محمد شكري الذاتية : (الخبز الحافي – الشطار / زمن الأخطاء – وجوه) - درب السلطان لمبارك ربيع - زهرة الآس لمحمد عز الدين التازي -جيل الانبهار لمحمد الصالح العمراني - رواية ولد الطالب لخليد التباعي.

* روايات في جزء ين ومنها : في الطفولة لعبد المجيد بنجلون - مدارج الليلة الموعودة – مدارج الليلة البيضاء لموليم العروسي – الضريح / الضريح الأخر لعبد الغني أبو العزم - الليالي لعبد الوهاب البياتي - الرحيل / الألم للعربي باطما - شجرة المريد لسلام إدريسو - حكايا للاستيقاظ لعاشور عبدوسي - شارع الرباط لنور الدين وحيد.

* ومن الروايات التي أعلنت عن جزئها الأول ولم تصدر بعد بقية الأجزاء نذكر : جئت لا أعلم لأحمد كمال العلمي - سيحدث عندما تغيب لإدريس بكوش - ثمان عشرة سنة دراسية مهربة لحميد لشهب - الاستفاقة لعبد القادر امهاود .

8 – 4 - روايات فائزة إما بجائزة المغرب للكتاب وإما بجائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء الشباب :

فمن النوع الأول نذكر :

من يبكي النوارس – الزهرة المنصوري – 2007.

أما النوع الثاني فقد بلغ خمس روايات هي :

ليل الشمس – عبد الكريم جويطي1991-

بين الجدران – أحمد الطاهري الادريسي1995-

أوراق عبرية – حسن رياض 1997-

عند اللقاء – عبد الرحيم فريد 2000-

شيء يستحق الوطن – حسن طارق - 2006

مقامات التجربة الروائية

مبارك ربيع

- المسألة الموضوعية المتعلقة بقيمة ومصداقية ما يقوله الإنسان عن نفسه، ولاسيما في مجال إنساني ذاتي بامتياز.

- التعبير عن التجربة بعد تمامها أو الخروج منها، لايعادل ماهيتها ووجودها الحي؛ علماً بأن أي حديث عن التجربة، لا يمكن أن يكون إلا بعدياً.

- إذا كان موقع المبدع من تجربته، وهو الأقرب منطقياً وعملياً إلى مصدرها وتفاعلها، لا يمنحه امتيازاً في الحديث عنها، فلا يعني ذلك أن مقاربة خارجية من طرف آخر، تكون الأقدر على الاستيعاب والأداء.

- قد يعني هذا في النهاية أن التجربة في ذاتها، تبقى عصية عن كل مقاربة حقيقية، مما يمنحها التميز والفرادة؛ وليس في هذا جديد ولا فيه ما يساعد كثيراً على الفهم والاستيعاب، إلا أن نقول إن أية مقاربة لتجربة المبدع مهما كان مصدرها، تمثل إضاءات لجوانب ما، فيها من الذاتي والموضوعي كما فيها من الوجداني والعقلي.

تبعاً لذلك، سأتناول الحديث من خلال منظور يندرج في السياق العام لكل ما سبق، وذلك من خلال «مقامات التجربة في الكتابة الروائية»؛ دون أن يحمل الفصل والتفصيل المنهجي تصنيف تراتبية أو أسبقية، بقدر ما يعني معالم تفاعلات حية وعميق.

مقام الرصد: الميم:

ماذا؟ لماذا؟ من، ولمن؟ تلك بعض صيغ وتعابير مما يعرض في تجربة الكتابة الروائية، وربما في الإبداع بصفة عامة، مخالفة ومتعارضة مع حال ما يكتب ممنهجاً ويحاذي تجربة مادية سلوكية.

هنا تعم الدهشة، ذلك الباعث على التساؤل، ويغمر الانبهار بما يتبدى به المألوف المعتاد وحتى المبتذل، من وجوه التنوع والغنى والتعدد، في الأشكال والألوان والأبعاد؛ هنا يبدو المعروف إلى حد البداهة وحتى التفاهة والسذاجة، مجهولا متعدد المجاهيل بلا عد ولاحصر؛ ويبدو العالم المدرك للبسائط قبل مركباتها، وللوحدات الفردة قبل جماعها وجموعها، مجرد وهم معري يتخلق في رحم الحق والحقيقة.

وبقدر ما يشف المألوف مبدياً عن جوانبه اللامألوفة، بقدر ما تبدو نظرة المبدع عين كشف واكتشاف، وبقدر ما تشرع له زاويا المغامرة اللامتناهية الحدود، وقد غمرته أنوار المتكشف متجاوزاً ماذا؟ لماذا؟... منقذفاً ضمن تيارات الحيرة والتردد: لمن؟ ومن أين؟

لايكفي الانكشاف ولا التكشف والكشف؛ إنما حرقة السؤال عن البداية: من أين... أمام غنى المتكشف ولا تناهيه؟... ولمن، أمام إنسانية الشعور بضرورة المشاركة في قلق الاختيار، قلق البداية والتوجه؟

مقام الاستهلال:

يبدو المبدع في مقامات الرحلة والتجربة، بمثابة مُخاطر على طريق التبانة، يترك مع كل حركة وخطوة، بعضاً من صحبة وعدة وعتاد؛ فكل استجابة وجواب يتبدى به المألوف، يجر معه ويخلف

وراءه سؤالا وحيرة متجددة، ولاجهد للمخاطر في كل مرحلة إلا التجاوز المضني، مخلفاً حرقة لاإشباع، لااقتناع، لاارتياح...

مقام الاستهلال، مقام اختيار واستقرار؛ وهو بالاجمال عتبات دخول، قبول ورفض؛ إنما على حرقة ونار؛ إذ ليس في كل ما ترك ما يقنع إلا بالترك ، ولا في كل ما أخذ ما يقنع إلا بالأخذ، وتلك أزلية أبدية، غاية مبدؤها ومنتهاها، أنْ ليس إنجاز المبدع وحده مستحق التجربة وكفايتها؛ وإنما الغُلة فيما تبقى، في غيره ؛ وهو مبعث الشعور بالنقصان والسعي الحارق دوماً للاستيفاء والاكتفاء؛ مما يتوجب في مثال المعرفة والخلق، أن يتنزه عن الشعور به مبدع حقيقي، خلاق مطلق وخالق من عدم؛ وربما تكون حيرة المبدع النسبي، محنته الأزلية الأبدية، أنه لا يبدع من عدم، فيظل ملازمه النقصان.

مقام الكيف: الكاف:

وهو المنبثق عن سؤال كيف تقول ؟ كيف تعبر؟ وبما أن التجربة روائية، فالقصد جوهره كيف تعبر روائياً، دون أن تسقط في غير الروائية، أي بالتالي كيف تحقق روائية الرواية دون غيرها؛ ويشملببعض التفصيل:

عتبة الحضور:

الحضور حضور الذات في العالم، سكونها إليه وسكنها فيه، رؤيتها له ومعرفتها به؛ منظورها إليه وإدراكها له؛ جدلية هذا التداخل بين الذات والموضوع على نحو من خصوصية كل مبدع مبدع، وخصوصية كل عملية إبداعية في ذاتها، للمبدع الواحد نفسه؛ هي ما يطبع التجربة بتفردها، ويسمها بالشمولية والمطلقية في الآن نفسه، دون أدنى تعارض بين المستويين والطابعين، من منظور منطق التجربة في مفهومها وآليات اشتغالها؛ إذ عندما يكون التفرد جوهر الوجود، فهو مطلق وغير مشمول؛ في باب التجربة طبعاً.

وعتبة الحضور عتبة غياب أيضاً ؛ غياب للذات عن العالم وفيه؛ وغياب للعالم عن الذات وفيها؛ تستحضر الذات، تركز وتكثف ما يمثل بؤرة تفاعل من عنصر أو عناصر موضوع، ومن موضوع أو موضوعات عالم وكون، مخلفة في هامش التواري ما يناظر أويزيد، حاضرة في بعض العالم والكون، غائبة عن بعضه أو أكثره الأخر؛ والموضوع من جانبه، العالم والكون، حاضر مكثف في الذات، غائب بعضه وأكثره عن الذات.

من هنا يتخلق في رحم التجربة، ذلك التماهي بين الذات والغير، مهما كانت طبيعته؛ يتم بالتبادل والتداخل والتكامل، وحتى في أقصى مظاهر التكثيف والاستحضار والاقتصار، أو الاختزال الذاتي للموضوع والعالم، تبدو التجربة إبداعية بامتياز؛ فبما هي ليست خلقاً من عدم، كما يجب لمبدع خلاق بحق وحقيقة، فهي إبداع في لامتناهيات التشكيل والتركيب.

مقام الكاف، كيف تقول؟ : يمثل جوهر الهاجس الإبداعي، لأن ما تقول يمكن أن يصوغه أي شخص غيرك؛ لكن التميز في المنظور، وزاوية الرصد والالتقاط، وتفاعل العتمات الضوئية في الصورة؛ وكذا العبارة، والأسلوب، ومختلف المكونات الجمالية لصياغة إبداعية، وروائية بالخصوص؛ هو ما يشكل ويلخص الكيف الابداعي في الرواية، ويحقق روائيتها.

تطرح بهذا الصدد مفاهيم من قبيل: الواقع، والتاريخ، والتخييل في اختلافات مداه شدة وسعة وعمقاً؛ ولا أذهب بعيداً في التوضيح، وإنما أستعين بخبرة ميدانية في الموضوع، تأتت لي نتيجة اتصالاتي بالتلاميذ والطلبة والأساتذة المدرسين والباحثين خلال لقاءات ميدانية حول بعض أعمالي الروائية، وبخاصة منها المندرجة في دراسة المؤلفات في مستوى البكالوريا، وآخرها «الريح الشتوية»؛ وسيكون كلامي هنا منطبعاً بالبيداغوجية التعليمية التبسيطية، لا لطبيعة ما يقتضيه سياق اللقاءات والحديث في محيط تربوي فحسب، ولكن أيضاً، بسبب النتائج المباشرة للمنهج التاريخي الاجتماعي - إن صح

التعبير السائد في دراسة المؤلفات الأدبية في جوانب اقتصاره وقصوره، وتفاعلا مع هذه النتائج، بقصد بعض التصحيح في الرؤية.

ومؤدى حديثي، يتلخص في ملاحظة أنني - أو غيري - إذا كنت عايشت مرحلة الوطنية والنضال من أجل الاستقلال أو مرحلة أخرى غيرها، وهوما تحقق في أواسط الخمسينات من القرن الماضي، وكتبت رواية في منتصف الستينات، لتنشر في أواخرها، وتنتهي إلى قارئ في التسعينات وبداية الألفية... أتكون المسافة الزمنية على هذا النحو، مؤشراً على تاريخية ما؟ أعتقد أن تمييزاً ما - ليس هنا مجال الخوض فيه - من شأنه الفصل فيما هو تاريخي وما هو روائي بامتياز؛ الخبرة بتاريخ الأدب والأدب المقارن تسعف كثيراً، وهي لا تجعلنا نحتار أو نتردد في الحكم بروائية همنجواي في «لمن تدق الأجراس؟» دون أي هاجس تاريخي، بقدر ماهي روائية في «الشيخ والبحر»، وبقدر ماهي رواية تولستوي في «الحرب والسلام» بدون أدنى هاجس تاريخي كذلك.

مرة أخرى، ألجأ إلى البيداغوجيا التبسيطة بإلهام من الاشتغالات الميدانية، وأفترض أن علي في مرحلة روائية معينة، أن أشتغل على منظور مجتمع يتوق إلى استعادة وعيه بذاته السليبة أو المحكوم عليها بالتواري والغياب، في فترة حامية حاسمة يخوض فيها العالم والكون كله، معركة حياة أوموت من أجل الحرية والتحرر العالمي، جسدتها ظروف الحرب العالمية الثانية؛ ويتسم المجتمع في وعيه لذاته ووعيي الروائي به، بالتطلع والطموح المشروع، باتجاه الهدف الأسمى للمعركة العالمية ضد النازية والفاشستية، على أن يكون طرفاً شريكاً في السراء والضراء؛ علماً بأن كلا من الطموح والهدف والتطلع، يشوبها جميعاً ما يشوب، من درجات الوهم والالتباس ومستويات التفاوت في الوعي، شدته وقوته؛ في خضم ذلك كله وبعامل منه، ينعقد تاريخياً مؤتمر دولي بأنفا، يحضره زعماء وقادة العالم المعنيون بالهدف الإستراتيجي التحرري للمعارك الحربية.

تحكي الرواية في مفصل رئيسي منها، عن تحرك الشخصية في حلم، ترى فيه أنها تستشعر غربة وعزلة وتناقضاً، في أحاسيسها في المكان الذي وجدت نفسها تتحرك فيه، كأنه جنة فيحاء، بوارف ظله ويانع قطوفه، وصادح طيره وخرير مياهه؛ بيد أنه بالمقابل والنقيض يُستشعر أيضاً كدغل موحش، فيما يثيره في النفس من رهبة وارتعاب، ولاتملك الشخصية أمام هذا التناقض في المشاعر إلا تناقضاً مساوقاً، في إرادة ما بين الإحجام والإقدام؛ وفي هذه المحنة، لاتملك أيضاً إلا أن تتحرك في توجس لترى في غموض والتباس، من زاوية باب موارب، بعض ملامح من ثلة تبدو مجتمعة حول شئ ما؛ أقل القليل الذي يتراءى من ملامحهم للشخصية، تجعل أحدهم يبدو ذا علة واضحة في سماته وسحنته؛ وتلتقط من الثاني ضخامة هيكله من عرض قفاه الغليظة، وثالث لايبدو منه إلا طرف كم أبيض...

أين الواقع؟ أين التاريخية؟

أرى أن الروائية وحدها حاضرة، متجافية عن أن تسقط في المباشرة الواقعية والتاريخية، لهدف روائيي دون غيره، لذلك تغيب التفاصيل المباشرة وتنوب عنها الدلالات والرموز والإشارات في المكان والشخصيات: الفضاء غامض ملتبس، والمجتمعون في مؤتمر آنفا ثلة منهم العليل (روزفلت) والثخين (تشرشل) وطرف الكم الأبيض (محمد الخامس)؛ والأمر كله في ضمير الشخصية الروائية حلم بألوان توجس وأمل ورجاء.

وبالإجمال ما يحتاج إليه القارئ المتمرس والناقد معاً، عدة تحليل خاصة متخصصة للمغامرة، وراء ما يمكن أن يكون أبعاداً ومستويات وعوالم غير مباشرة للنص، أي روائية بالتالي؛ ولا ضرورة لذلك بالنسبة للقارئ العادي، الذي يمكنه أن يستمتع بمعطيات النص في مستوياتها الأقرب، بدون أي ضرر ولا ضير، على أي طرف في معادلة القراءة؛ وهل يفيد النص أن يعتبر تاريخياً أو واقعياً، قبل أن يعتبر روائياً ؟؟ أما إذا كان الاختيار ضرورياً بين هذا وذاك، فالمبدع يختار الروائية.

وهناك نماذج أخرى عديدة من هذا القبيل،

وأشير بإيجاز في نطاق البيداغوجيا التبسيطية، إلى الفاصل بين القسمين في « الريح الشتوية »، أو لنقل الفصل الأول في بداية القسم الثاني، وهو عبارة عن جملة اسمية واحدة، من مبتدإ وخبر، تأتي في مقطع من عدة أسطر، وتحمل رقماً لفصل كامل؛ وهذا قوي الدلالات عميق الإيحاءات والتلميحات، لدرجة أنني أبسطه جواباً على أسئلة التلاميذ والطلبة قائلا إن المبدع هنا لو سلك سبيل أسلافنا ساردي الحلقة لقال: «مضى زمان، وجاء زمان.» وهوما يمهد للتحول السردي، المتساوق مع التحول الحدثي في مجمل القسم الثاني، حيث تتوارى ملامح وأصوات الراوي والشخصيات على السواء، في مونولوجات حال متعددة متداخلة؛ عبر عنها الأديب الناقد أحمد المديني بما عبر عنه بـ «العد العكسي...»

وتعرض في مثل هذا السياق، مشاهد وحالات الخلائق البشرية في سعيها الحائر المحير المحتار، بحثاً عن عدالة بين أروقة قصور شاهقة باذخة لتلك المنشودة الغالية، وفي طقوس غرائبية من ألبسة ودرجات لونية ومستويات في الخطاب والتراتبية؛ الخلائق المتسمة بفطرية الشعور والسلوك، وبعفوية الفصل في الخصومة والنزاع، وبداهة الحق والحقيقة، لاتملك إلا أن تسعى ضائعة وراء حق أضيع، في أسطورية هذا الكون الذي لا يقول لك في النهاية، إنك أضعت ما تبحث عنه، وإنما... لا يعطيك إياه، ولا يفهمه منك، كما لا تفهمه منه... فقط ، لا غير...

في هذه الحال، لاتملك الخلائق البشرية المرحَلة في سفرة معاناة أسطورية، إلا أن تبحث عن متكإ وظل، بعضها من نسوة وأطفال يميلون إلى حواشي قاعدة تمثال برونزي باذخ، لفارس غارق في النياشين، يختال به خطو الجواد بارتماءة سحرية في الفضاء، نظرته متعالية في الآفاق، وعصاه المرشالية تمتد مبسوطة أفقيا في اعتزاز وفخار، راسمة خيط ظلها الغليظ الرفيع، على رؤوس الخلائق المستظلة.

هل يفيد الروائية في شئ، تصريح بأنه تمثال المارشال ليوطي أمام « قصر العدالة »، أم أن يترك القارئ لمستويات الدلالة والرمز والتلميح ؟

عتبة الأطونوميا (استقلالية الوعي الروائي)

ويقصد بها مستوى من تحرر الذات واستقلاليتها؛ وبطبيعة الحال لايمكن لهذه العتبة أن تكون أو تتحقق على نحو مطلق، بل في إطار ماهو نسبي وخاص.

أما النسبي فمن جهة أن تحرر الذات، لايتم أبداً أو يكتمل بالتمام والكمال، من حيث المستوى ولا الشمولية، لأن الاستقلالية عن مؤثرات وليس مجرد متغيرات، لا يمنع من الوجود ضمن تفاعلات مؤثرات أخرى بدرجة أو أخرى.

وأما الخاص فيأتي من أن هذه الأطونوميا أو استقلالية الذات، إنما تتعلق بالمؤثرات أو التفاعلات المرتبطة بعملية الإبداع، ومن حيث هي خارجية المصدر، مهما تكن تفاعلاتها الذاتية؛ وهو ما يعني في النهاية شعور المبدع لحظة الإبداع، أن لا شئ يمكن أن يعوق العملية عن السير في اتجاهها، موضوعاً ومضموناً وصياغة؛ عدا ما يتعلق بما يبدو للمبدع أنه من لحظة الإبداع، وضمن مكونات أو كمالات الإبداعية رؤية أو فنا أو أو مضمونا.

ولا بد من توضيح هنا، في سياق البيداغوجيا التبسيطية، وهوما يحضرني بخصوص كتابة «رفقة السلاح والقمر» التي تتناول موضوع الحرب العربية الإسرائيلية سنة 1973 ؛ فمن الناحية المبدئية، لم يكن ثم ما يدعو إلى الكتابة في هذا الموضوع، لما يمثله من مغامرة على جميع المستويات، بما فيها المستوى الفني، علاوة على الظروف العامة في المغرب إذ ذاك، عقب محاولة انقلابين عسكريين فاشلين، والتي لم تكن لم تسمح بالحديث عن المؤسسة العسكرية لا سلباً ولا إيجاباً، وبالأخص في موضوع بدا معقداً في قراءاته السياسية، عدا العسكرية، وعلى جميع المستويات؛ إذ مما قرئ وذاع على نطاق غير ضيق، أن الهدف من إرسال التجريدة المغربية إلى المشرق والجولان على الأخص، يتمثل بالدرجة الأولى في صرف توجه الجيش واهتمامه إلى جبهة خارجية، خصوصاً وأن الملك الحسن الثاني شرح علانية وبرؤية

ثاقبة إذ ذاك، أن المعركة القادمة والقاسية بين العرب وإسرائيل، ستجري على هضبة الجولان، نظراً لموقعها الإستراتيجي؛ وكان إرسال الجيش قبل ظهور أية بوادر مباشرة لأية معركة، يقصد به وضعها في الموقع المناسب عند اشتعال ساحات المعارك قبل اندلاعها، وتحت القيادة العربية (لا المغربية)، وذلك تلافياً لما حدث في سنة 1967، حيث لم يقدر للقوات المغربية المتوجهة أن تشارك، إذ حسمت المعركة قبل وصولها إلى ساحة القتال.

ولقد كان من غير المتوقع، أن يسخر كاتب روائي فكره ويراعه لهذا الاتجاه، وهو ما سمعته وقرأته مكتوباً؛ وكنت في كل الأحوال على وعي بما أحاول، إرضاء للحظة الإبداعية وحدها، دون أي علم مسبق أوإشارة أوسند، من أية مؤسسة إدارية أو سياسية أو عسكرية أو ثقافية، حكومية كانت أم مدنية؛ وخلاصة الأمر أن الوضع بدا قابلا للروائية من خلال رؤيتي وتصوري ومشاعري؛ خلافاً للكتابات التي تمت حول هذه الحرب بأقلام إعلامية أو غيرها، بما فيها المكتوبة من طرف أدباء أو روائيين أيضاً، وعلى نحو غيرروائي، بأسلوب اليوميات، أو التحليلات الاخبارية، وما شابه ذلك.

ولقد جاء تتويج هذه الرواية بالجائزة الأولى للمجمع اللغوي بالقاهرة عام 1975 بمبرراته الأدبية الفنية، ليضعها في مركز الاهتمام، ثم لتدمج في صلب دراسة المؤلفات في التعليم الثانوي لسنوات عديدة، بعد « الطيبون » بطبيعة الحال.

ومثل هذا المستوى من تحرر الذات واستقلاليتها، إزاء المؤثرات الحارجية والمحيطة بالدرجة الأولى، قد اختبرته عندما أقبلت هل كتابة، من جبالنا، التي تتناول مرحلة النضال الفدائي، وهي مرحلة عشتها عن قرب، وترعرعت في أتونها، وخبرت بعض مؤسسيها وشهدائها؛ فكان أنني عندما كنت أستعد للموضوع وأبحث عن توثيق بعض جوانبه، أن وجدت تشجيعاً من طرف أشخاص وأسر ومجموعات، لها علاقة بالموضوع ؛ وقد شكرتهم في نهاية الرواية، إلا أنني فوجئت بهم بعد أن نشرت العمل، دون أن أستشيرأو أستعين بأية جهة أوطرف، وإذا في موقف عبر عنه أحدهم «بأنني إذن كنت أعمل لحسابي !».

وكما عبرت سابقاً، فهذه الاستقلالية للعملية الإبداعية كما أفهمها، لاتعني أكثر من أن العامل الإبداعي يكون الحاضر المهيمن والسائد على ماعداه، في التفاعل الإبداعي ولحظاته الصميمية، إلى النهاية.

مقام التمام :

في نهاية الأمر نكون أمام إنجاز روائي مكتمل أو متكامل؛ لكنه أبداً، ليس كاملا، أبداً؛ إنه دائماً توق للروائية متجدد جديد، ولعلنا نكرر هنا ما عبرنا عنه، بأكثر من طريقة وأسلوب، ومؤداه أن الممارسة الفنية بصفة عامة، والروائية على نحوأخص، تتمثل في هذا الشعور الدائم بالسعي إلى الكمال الذي لا يتحقق في نموذج معين، مهما كان؛ ولعل سر ذلك يرجع إلى المادة التي يشتغل بها وعليها الروائي والفنان عموماً، وهي مهما تكن في صورتها ومستواها، مفارقة للمتخيل والواقع على السواء؛ باعتبارها تظل في نطاق المحاكاة دون أن تصل لتحقيق مثالها الخاص في تجربتها الشموائية العميقة، فهي نتاج خالق نسبي؛ عكس ما هو نتاج خالق مطلق، مبدع من عدم.

لذلك لا يسع المبدع أمام عمله المنتهي، على وفي صورة ما، أمام أسئلته الذاتية كأسئلة الغير البعدية الساعية لمعرفة الكنه والتفاصيل، إلا أن يردد ما استعاره الصديق الأديب محمد الصباغ من شاعر إسباني مؤداه : « هكذا ... هكذا خلقت الوردة !».

مقام الذيل :

في كل الأحوال، ورغم متطلبات الأطونوميا من جهة، وجوهر المحاكاة الإبداعية مهما كان تصورها ومفهومها من جهة أخرى، فالمبدع يصدر عن فكر ووعي ومشاركة؛ ومن ثم، فهو يحمل رسالة، يوجه خطاباً بالوسائل المشتركة من إشارية، لفظية، وخطية؛ مما يعني أن عمله يتصمن الغير والآخر، مهما كانت طبيعته للتلقي حتى ولو تجريداً من الذات المبدعة

ARCHIVE

نفسها؛ إنه رهان على التواصل والتفاهم والتعاطف، وقد يكون أكثر من ذلك أو هو كذلك بالفعل، طبقاً لنظرية ترميم الصدع مابين الذات والغير عن طريق الإبداع، بما يعني أن العملية الإبداعية تمثل خطوة أو لبنة من جانب الذات، على طريق بناء علاقة الـ« نحن»، الضرورية للوجود الفردي.

وإن اختيار بداية من لانهائيات البدايات، والوقوف عند نهاية ما ضمن لا نهائية النهايات؛ ليعتبر مؤشراً على القصد العميق شعورياً أو لاشعورياً، لإبلاغ الرسالة المبتغاة، وتحقيق رهان التواصل، وهو ما يعتببر مؤسساً لعتبة الخروج.

عتبة الخروج:

وتبدوكافة الاختيارات للوقوف عند صورة أوصور ما للأثر الإبداعي، وهي الأشبه بمحاولة تسوير مجاله، أو بالأحرى رسم معالم لتنظيم السير في معارجه ومداراته مجرد وهم عبثي، أمام المداخل والمخارج الممكنة؛ علاوة على العدد والأدوات المصاحبة للزائر والمتجول.

يفاجأ المبدع وهو يجد نفسه بمثابة من صنَع مدخلا ومخرجاً على مستوى من الجاذبية والبذخ المغري والإثارة؛ وكل ذلك من أجل زائر منمط مفترض، قد لايحققه حتى المبدع نفسه، وهو يزور فضاء إبداعه بعد الانتهاء منه؛ وإذا به في النهاية أمام مدخل ومخرج نموذجيين نمطيين متقابلين على فضاء مفتوحة جوانبه بالكامل؛ مربع غير محدد ولامحدود إلا وهماً، بدليل وفرة المداخل والمخارج بلا نظام ولا انتظام، وبعدد نقط الفضاء الإبداعي عامة.

وأمام هول انفتاح مطلق كهذا، بلاواق ولاحاجز، بل وأمام عدة وعتاد الداخلين الخارجين، من منهجية احترافية وغيرها، من أذواق عاشقة متعشقة وغيرها؛ من العابرين بسرعة والمقيمين أبد الدهر، وكلهم يجوسون برفق حيناً، وبغير رفق غالب الأحيان؛ لا يملك المبدع إلا شعور المتوجس صاحب المتحف الرقيق الرفيق، وقد رصه ورصعه قطعة قطعة، من وحدات فيسيفسائية، بلوريات رفيعة دقيقة الشفافية؛ خشية نوبات حركة أوخطو غير محسوبة، تطيح في أقل من لمح البصر بعالمه البديع، توجس من يشهد كائناً يتعذر التنبؤ بسلوكه في جولة بأبهاء دقائق المحتويات الفنية، توجس لعله يوحي للمبدع بضرورة بوابات إلكترونية، لا تسمح بالدخول لغير المتريثين المتروين المسالمين؛ إنما في النهاية هو توجس لا يقدم عملياً ولا يؤخر، ويشكل معاناة ثانية أخرى، بعد كافة مراحل العملية الإبداعية في أبعادها المختلفة.

عتبة الختم :

قد يميل المبدع إلى بعض غفلة وتجاهل مهما يتغيظ ويغتاض، وقد يميل إلى أن ينافح أو يدافع، بعدة وبدون، بأمل تواصل وبدون؛ إلا أنه قد لا يجد موقفاً أمثل من مبدإ فزيوقراطي مؤداه : دع كل شئ يجري على هواه.

من هو الأديب؟

حميد لحميداني

هذا سؤال شائك من عدة وجوه، منها أنه يَفترض أن نكون قادرين على حصر مفهوم الأدب «بشكل تام». وهذا لا يتناسب مع الأدب ذاته لأنه إبداع دائم الانفتاح. كل جديد.

ومنها أن مفهومي الأدب والأديب خاضعان للتغيُّر حسب العصور، وتبعا لاختلاف المجتمعات والأوساط الحضارية.

ومنها أن الإجابة على هذا السؤال ذي البعدين (بعد الأديب وبعد الأدب) لا يمكن تلخصيها، لأن ذلك يستلزم دراسة المتغيرات التاريخية لمفهومي الأديب والأدب عبر مراحل ممارسة الأدب في حياة التجمعات البشرية في شتى أصقاع العالم، وهذه في الواقع مهمة لا يمكن القيام بها إلا في إطار تاريخ ونظرية الأدب. وفي هذه الحالة يكون تعريف الأديب متنوعا بحسب متغيرات الحقلين المشار إليهما.

لذا، لا يمكن التغلب على هذا الإشكال إلا باللجوء إلى القواسم العامة المشتركة بين من يُحسبون عند الناس والنقاد أنهم مارسوا الأدب ومثلوه أفضل تمثيل في أعمالهم الأدبية.

من هذا المنطلق يمكن تدبيج المقالة المختصرة التالية وهي ذاتُ طابع مزدوج تقريري وإنشائي. إنها في اعتقادي الوسيلة الوحيدة التي تعفينا أولا من صرامة التحليل التاريخي لأحوال الأدب والأدباء ومن تجريدية التنظير الأدبي، وتمكننا أساساً من التعبير قدر الإمكان عن السمات المشتركة التي تجمع الأدب والأدباء على صعيد واحد.

ومن الأكيد أن هذه الإجابات الإنشائية التقريرية إنما تعبر في نهاية الأمر عن وجهة نظرنا الخاصة المشمولة دون شك بالأحاسيس والتمثلات الذاتية الخالصة، لكنها مجبولة من مصهر التجربة، إذا ما تمت مراعاة اشتغالنا المتواضع في بعض حقول الأدب ومنها حقلا الرواية والقصة دراسةً وإبداعا، وفي مجال النقد الأدبي ونقد النقد الأدبي خلال زمن ليس بالقصير، بالإضافة إلى اهتمامنا الخاص ببعض الظواهر والعلامات الشعرية وبالترجمة التحليلية للشعر وترجمة بعض النصوص من عيون الشعر الغربي.

في هذا السياق لا يسعني إلا أن أقول:

بأن الأديب غالبا ما يكون هو ذلك الباحث بلا كلل عن وجودٍ مُفتقد.

إنه دائم النبش في الواقع عن ذلك الانسجام الذي غالبا ما نكون في أشد الحاجة إليه حالة اشتداد الأزمات بين ذواتنا والعالم.

كما أنه العاجز عن تقديم الإجابات الجاهزة المسبوكة بقوالب اليقين.

لكنه القادر مع ذلك على عزل الحلول النافعة من جدائل الوهم بالاستعارات والكنايات والمجازات والإيقاعات والرموز والأساطير وربما بالطلسمات.

يبدو الأديب في كثير من الحالات غارقا في أوحال الواقع لكنه غالبا ما ينجو بأعجوبة من الاختناق في آخر لحظة.

كثيرا ما يقوم الأديب بدور المواساة من أجل أن يستمر دفء الحياة الصاخب.

يُشغل الأديب المبدع لدى نفسه ولدى الآخرين

ARCHIVE

ملكات الاستشعار عن بعد، أكثرَ مما يشغل الحواس ويقظة الوعي عن قرب.

الأديب هو صاحب القدرة على التقاط أعماق المشاعر النبيلة وتباشير الفرحة بعد زمن الأحزان، كما أنه يصد المداهمات المباغتة لروائح النفوس الخبيثة.

يحدث أن يُحالف الأديبَ الحظُّ في أن يبتعث لواعج الصدمة الطفولية الأولية في مواجهة سلطة ظلم الكبار وظلم الواقع، إنه يرسم على وجوه الأطفال حلما ورديا بالتحرر ويحدد معالم كينوناتهم في دروب المبادرات البناءة.

الأديب يبحث في القصيدة أو النص النثري عن تلك الأشياء التي عجز عن التعبير عنها قبل الشروع في الكتابة أو الإلقاء، إنه مغامر ومستكشف وباحث عن ذاته وعن الآخرين.

لا يمتلك الأديب ناصية الأدب إلا برهافة الشعور والحس الإيقاعي وتوقد الذكاء والقدرة على تشييد الأنساق وإيقاظ مصهورات اللاشعور القادمة من التاريخ السحيق للذات، كل ذلك يجعله يرى في الواقع ما لا يراه الناظرون بعيون بلورية.

يكون الأديب الحقُّ دائما قادرا على تحويل أصوات اللغة ومكوناتها الخفية وصورها وتراكيبها ودلالاتها إلى أبينة ملينة بالشراك التي تُغري دائما بالمغامرة والتورُّط.

يعمل الأدباء في الغالب على تنويم ملكات الحكم لدى الآخرين، لكنهم يوقظون المشاعر والضمائر التي تكون قد تبلدت بتراكم السعي وراء المنافع الخاصة، والتفاهات اليومية.

يستطيع الأديب أن يفضح الظالم ويصيبه في المقتل دون مبارزة تذكر. ويحول فرحة الطغاة إلى مهزلة يقهقه لها أطفال الحي.

الأديب هو الذي يظن المغرورُ أن أدبه يقدم له الولاء لكنه لا يفطن أن قصيدة الأديب أو حكايته قد حولته إلى فقاعات هواء.

لذا أستطيع القول بأن مجال تعبير الأدباء عن أنفسهم غير محدود، لأن عوالم الأدب أيضا غير محدودة. ولا شك أن وجود الأدباء في كل التجمعات البشرية قائم على ضرورة طبيعية من أجل إحداث التوازن النفسي للذوات، وخاصة عندما تشعر بالغربة القاتلة عن العالم، فالأدب يتكفل في الغالب بإعادة انخراطها في الحياة العامة ويفتح أمامها من جديد سبلا أخرى لتنفس نسائم الحياة. الإبداع الأدبي من هذا المنظور هو المحرك النفسي الحاسم لنشأة الحضارات، ذلك أن جميع الإحباطات الفردية والجماعية تتكسر أمام نوافذ الحرية والتفاؤل التي يُبشَّر بها في طريق النكسات والهزائم اليومية التي نتكبدها في معركة الصراع على البقاء.

قد يحدث في بعض الأحيان أن يشعر الأديبُ بأن مهمته قد تم تعليقها إلى حين، وأنه لا فائدة أصبحت مرجوة من ممارساته الإبداعية، غير أن هذا لا يحدث إلا في وضعيات خاصة وهي تلك التي يصبح فيها الحقدُ شاهدا والموت سلطانا.

ولعله يمكن تفسير انحسار الشعر على سبيل المثال في بعض فترات التاريخ وخاصة في وقتنا الحاضر، على المستوى العالمي، بحالة تراجع القوانين والقيم تفشّي المظالم والحروب وانحسار العدالة وتقييد الحريات وممارسات القتل الجماعي وغيرها من العلامات المروِّعة التي تهيمن على المشهد الإعلامي كل يوم. الشعر على الخصوص يستطيع أن يتنفس في أجواء الاختلاف والصِّراع لكنه يختنق في أجواء الحقد والعجز التام مثلا في الدفاع عن النفس. من هذا المنظور تُصبح مهمة الأديب صعبة للغاية، عليه لكي ينجح في القيام بها أن يتنفس هواءه بعيدا عن ضغائن الواقع الحالية وأن يبحث عن تلك الوسائل التعبيرية "السحرية" التي بإمكانها إخماد سلطة الحقد والموت في العالم.

هل الأدباء اليوم قادرون بالفعل على تحقيق هذا الهدف الصعب؟ هذا هو السؤال المطروح حاليا بإلحاح.

مستقبل الرواية المغربية

عناصر للتفكير

نور الدين صدوق

تقديم:

إن التصور الذي يتأسس عليه التدخل الراهن، يرتبط باستجلاء مستقبل الرواية المغربية في سياق التحققات المتمثلة في منجز يطبعه التنوع والاختلاف، وتوحده الإضافة والتوسيع لمدونة آثار الرواية المغربية.

على أن سؤال استجلاء المستقبل، يبدو للبعض أقرب إلى الخيالي الوهمي لولا أن المعطيات المتوافرة تؤهل لتشكيل التصور مادامت تتأسس على استقراء تجارب روائية حديثة تنفرد بخاصات تحيل – في العمق – على امتداد بين جيلين: التأصيل واللاحق عليه...

في مسألة الكم:

ارتبط الحديث النقدي عن الرواية المغربية بضرورة توافر كم روائي، بيد أن ما يتحكم في المسألة: البناء والتقييم. أقصد بالبناء التصور النقدي الجامع لكافة الآثار الروائية، والتقييم بما هو الحكم على المنجز كمرجعية، وبالتالي المقارنة بتجارب العالم العربي، وأيضا كصياغة: لغة، تخييلا ومادة.

أعتقد بأن مسألة الكم لم تعد تمتلك راهنيتها. فمنذ (1957) سنة ظهور: "في الطفولة"، مرورا ب "دفنا الماضي" (1966) وإلى الآن (2008)، حيث ظهرت فارة المسك" و"الغثاء"، ثمة كم روائي كبير، لكن ما هي أبرز علاماته؟

1/ إن الجيل الذي يعمل بالإضافة والتوسيع، هو الجيل المؤسس: عبد الكريم غلاب، أحمد المديني، مبارك ربيع، محمد عز الدين التازي، عبد الله العروي، سعيد علوش، الميلودي شغموم، محمد برادة وبنسالم حميش مع الأخذ بعين الاعتبار للتفاوت بين هؤلاء.

2/ والعبور متمثلا في: محمد صوف، يوسف فاضل، عمر والقاضي، شعيب حليفي، محمد غرناط، إدريس بلمليح، لحميداني حميد وعبد الحميد الغرباوي، ويحق إضافة محمد أنقار.

بيد أن ما يلاحظ عن جيل التأسيس والعبور، انخراطهما في مشترك الإبداع في جنس ثان: القصة القصيرة، حتى أن من هؤلاء من:

أ – يصدر رواية في سنة.

ب- ومجموعة قصصية في لاحقة.

أيضا إن من هؤلاء من يسهم في الفكري النقدي على السواء:

العروي، حميش، علوش، المديني، التازي، غلاب، أنقار، شغموم، غرناط، وحليفي.

في ضوء السابق، فإن الجيلين – إذا حق -، يتميزان بالتعدد على مستوى الكتابة والإبداع.

3/ الامتداد: إن الحديث عن امتداد، معناه ضبط تصور عن روائيين يمثلون صورة المستقبل، هنا تثور مسألة الإقناع والنوعية المضيفة.. فإذا تمثلنا الواقع الثقافي العربي، نجد أسماء وازنة موزعة هنا

وهنالك: ففي مصر مثلا تستوقفنا تجارب كل من: عزت القمحاوي،محمد صلاح العزب، علاء الأسواني، سحر الموجي، منتصر القفاش، أمينة زيدان، وفي لبنان: ربيع جابر، رينيه الحايك ومي منسى.. واليمن: أحمد زين، عبد الرب سروري ووجدي الأهدل.. وأما في سوريا فيثيرنا أكثر من اسم: خليل صويلح، فواز حداد، خليل الرز، نهاد سيريس، سمر يزبك، أنيسة عبود وخالد خليفة...

وما دمنا بصدد الإقناع والنوعية، فإن مما يستدعي الحديث ثقافة الروائي. إذ المؤكد ألا كتابة روائية في غياب قراءة الرواية.. هذه تستشف انطلاقا من الرؤية التشخيصية للعالم: ميلان كونديرا/ داي سي جي/ هاروكي موراكامي/ إميلي نوثوب)...

هذا القصد قد لا يكون متوافرا، إلا أن بعض الأسماء الروائية المغربية تؤشر عليه: عبد الحكيم أمعيوة، بشير الدامون، أحمد لكبيري، أحمد اللويزي، سعيد بوكرامي وفاتحة مرشيد.

من هنا تبدأ قناعة الامتداد...

أخلاق الرواية:

لا ينبغي أن يفهم من الحديث عن "أخلاق الرواية"، المعنى السلوكي التقليدي، وإنما الأدبي مجسدا في اشتراطات الخوض في المغامرة الإبداعية الروائية. فنزوع استسهال الكتابة، وبالتالي الرهان على التجريب المفرغ من محتواه، إلى التشخيص اللغوي للدراجة وفق ما اتفق، ثم اللجوء إلى تقطيع جسم الرواية عناوين متعددة، يؤثر في / وعلى كتابة جنس الرواية، ولا يؤهل إلى الانخراط في التأسيس الفعلي لامتداد فاعل منتج، إذا ما نظر للتحديات التي يرفضها العصر، والمحتمة إيلاءها الأهمية والقيمة القصوى. في هذا السياق لنا أن نتساءل عمن تقع المسؤولية؟

في تصوري تقع على ثلاثة أطراف:

1/ طرف الناقد: إن معظم التحققات والمتابعات النقدية، الصادرة عن الجيل المؤسس لهذا الجنس عربية الطابع، وكأن ثمة شبه شك في القيمة الإبداعية للرواية المغربية، أو أنه عدم اقتناع. فالمفروض التفكير في من يمكنه خلق نواة امتداد، إذ لا يستساغ أمام تراكم إبداعي انتقاء سؤال التطور والامتداد...

2/ طرف الروائي: إن الروائي مطالب بالتمييز بين:

أ - صنعة الرواية..

ب- والقصد من الرواية..

فالصنعة بما هي الكتابة لم تعد كافية وحدها، في غياب الامتلاك الفعلي للرؤية الإنسانية، أي القصد من إنتاج رواية، تشخص مظهر الحياة الاجتماعية...

3/ طرف القارئ: هنا يحق التساؤل: هل يقرأ المغاربة الرواية؟ وبالتالي: هل هنالك مجتمعية روائية؟

أعتقد وحسب متابعاتي المحدودة، بأن المغاربة لا يقرأون الرواية إلا في الحالات التالية:

أن تكون مقررة في الصف الدراسي.

أن يتولى الإعلام الثقافي – على ندرته – الكتابة عنها (حالة بنات الرياض)...

أو أن تحول إلى شريط سينمائي (حالة عمارة يعقوبيان)..

إن الأطراف الثلاثة السابقة، مسؤولة عما أدعوه «أخلاق الرواية»، باعتبار موضوعية التفكير تحتم رسم صورة عن امتداد لهذا الجنس مستقبلا..

يبقى القول بأن مستقبل الرواية لا ينحصر في جنسها وحسب، وإنما في الأدب والثقافة ككل.

الرواية هي رغيفي الذي أحب اقتسامه مع الآخرين

أحمد الكبيري

في كثير من المرات سألت نفسي لماذا أكتب؟ ولمن أكتب ؟ وهل الكتابة هي قدري ورسالتي في الحياة؟ ثم لماذا كتابة الرواية؟ وهل ما أكتبه مرتبط بسيرتي الذاتية وقول هذه الذات في علاقتها بمحيطها وبالآخرين أم أن كل ما أبنيه من عوالم و شخصيات هو مجرد ضرب من ضروب الخيال والحلم؟ ثم كيف أ قيم هذا الذي اكتبه مقارنة مع ما يتم إنجازه من كتابات أخرى سابقة ومجايلة له ؟ وهل بلغت المستوى الذي يسمح لي بالحديث عن تجربتي مع الكتابة والحياة؟

أمام هذه الأسئلة وغيرها من الأسئلة التي يمكن طرحها أجدني محرجا، مترددا، متخبطا، معوجا، وأخبط خبط عشواء في رأسي متسائلا، هل بتأليفك حتى الآن، لروايتين "مصابيح مطفأة" و"مقابر مشتعلة" في حجم كناشين للحالة المدنية، أصبحت يا غليظ الرأس كاتبا وبدأ يحلو لك أن تتحدث عن تجربتك في الكتابة والحياة؟" لذلك كل مرة أفكر فيها في الإجابة على مثل هذه الأسئلة، ألفق كذبة تليق بالمقام. تارة، يكون جوابي بأني إنسان عرف اليأس صغيرا، وحاول وضع حدا لحياته، فاكتشف الكتابة وأدمن عليها كمخدر فعال جدا، جعله ينظر إلى الحياة بكثير من التفاؤل والحب. وتارة أكتب بأن قلقي الوجودي، وعدم توازني العاطفي لا يمكن معهما أن أستمر في الحياة إلا بإعادة نوع من الاطمئنان والتوازن لنفسي، ولا سبيل إلى ذلك إلا بالكتابة.

وتارة أكتب بأن الحساسية التي أعيش بها ضغط الواقع وهمومه وفظاعاته، والمستوى الاجتماعي المتردي، الذي آلت إليه أحوال الناس في بلدي وتأثير كل ذلك على صورة الوطن ووجهه، لا يمكن التخفيف منها إلا بالكتابة...لكن الحقيقة هي أني أكتب لأظل متفائلا، متوازنا، مطمئنا، مواجها للحياة ومقاوما للواقع ومؤرخا له، ضدا في كل إقصاء أو تهميش أو إذلال. فأنا شرعت في الكتابة ولم يكن عمري قد تجاوز الحادية عشرة سنة. لقد توفيت أمي، بسبب مرض عضال لم ينفع فيه علاج البؤساء الذين لا يذهبون إلى المستشفى إلا بعدما يكونون قد جربوا في أنفسهم وذواتهم كل أشكال الاستشفاء الخرافية، من أعشاب وزيارة الأضرحة وتمائم وحروز الفقهاء والمشعوذين. ولأني أصبحت عاريا من حنان الأم وحبها، صرت أكره أن يشفق علي الآخرون بحب بائس، مثل خالاتي وصديقات أمي اللواتي كن متى صادفنني إلا وعانقنني وشرعن في البكاء وذكر مناقب والدتي، فيضاعف ذلك من ألمي وقهري، فتكبر صورة أمي في عيني، لأقول مع نفسي: "أكيد أن أمي كانت امرأة عظيمة.. لذلك أحبها الله فأخذها إليه من معشر هؤلاء القردة...." و أمام عجزي وقلة حيلتي، تحاشيت كل من كانت تربطه بأمي علاقة دم وقرابة وانطويت على نفسي وتقوقعت داخل ألم وقهر يبللا كل ليلة وسادتي

بعبرات لم تنضب، وكأن بداخلي بحيرة من دموع... كان لي وقتها، صديق حميم يدرس معي. وكان طفلا رائعا، متخلقا، كريما، محبوبا وسعيدا، لا تلقاه إلا باشا ويضحك...وكان فوق ذلك نجيبا ومتفوقا في دراسته. فوجدت فيه، خلال تلك الظروف الحرجة التي كنت أمر بها، عزاء لي وسندا. صارت سعادته قبرا لحزني، وضحكته بريقا لدمعي وانشراحه نسمة لعزلتي وانطوائي، ويسره تنفيسا لكرب عسري.. ولما انتهت السنة الدراسية، وكنا وقتها ندرس بقسم الشهادة الابتدائية، رحل صديقي مع أسرته، التي انتقلت بسبب ظروف عمل والده إلى مدينة أخرى، دون أن يترك لي عنوانا.. فتضاعف يتمي وتضبب أمام عيني وجه الحياة. بل صار قاتما. لقد ماتت أمي و رحل عني أعز أصدقائي، وحساسيتي المفرطة لا تقبل بوجود أحد من أقاربي، يقهرني بشفقته البئيسة.. حينها ولأول مرة وجدتني أخربش رسائل موجهة إلى صديقي الذي ضاع مني في زحمة الحياة. وأخرى أناجي فيها أمي التي لن تعود.. من وقتها كلما اشتد بي يأسي وحاصرني قنوطي واستبدت بي وحدتي وعزوفي عن الحياة، أخذت قلما وورقة وكتبت ألمي وحزني واشتكيت حرقتي وبحت بعشقي وعبرت عن نقمتي وسخطي... فصارت الكتابة بالنسبة إلي، بغض النظر عن نوعها ، نثرا أم شعرا ، أو مستواها، نوعا من الاستشفاء بالوهم. أطلب بركتها وحمايتها كي أواصل الحياة دون أن أقابل، مرة أخرى، يأسي متربصا بي عند المنعطف، فأتناول سما لم يقتلني ذات يوم... ولازلت حتى اليوم أكتب بدوافع الألم ذاتها التي دفعتني إلى الكتابة في الماضي. لكن بوعي الحرص على أن تكون كتابتي، ما دامت أصبحت موجهة إلى الآخرين، متوفرة على الحد الأدنى من شروط الكتابة الإبداعية وأن تكون كذلك حاملة في ثناياها أسئلة الواقع الذي نعيشه، ومنفتحة على انشغالات وهموم الآخرين...فإن لم تفلح في التأثير على هذا الواقع الذي تنعدم فيه شروط التداول الثقافي، وتنخفض فيه نسبة القراءة إلى درجات بعيدة تحت الصفر، ويتراجع فيه حضور الكتاب لفائدة وسائل ووسائط أخرى أكثر يسرا وإغراء، استطاعت هذه الكتابة، على الأقل، التأريخ لفترة محددة من الزمن الذي نعيشه، بحفظ ذاكرة أمكنة وشخوص طالها ويطولها التهميش والإقصاء، لعلها تفيد في المستقبل. وأعتقد أن الروائي، يصغي جيدا لمحيطه ومنفتح بشكل رهيب على ما يدور من حوله، وله قرون استشعار خفية تقوده إلى حيث تتعذب الذات الإنسانية. فهو دائم البحث والتأمل في التفاصيل التي تقلق هذا العصر. وقد تكون تلك التفاصيل تعود إلى نشأة الكون.

قد تكون هذه كذبة أخرى ملفقة.. لكن في مناسبة قادمة، صدقوني، سأتجاوزها... ليس لأني تعودت على الكذب ولكن لأني متأكد بأني لن أتوقف عن الكتابة ولا يمكنني بعد سنين أن أظل حبيس حقيقة اليوم، التي ليست بالضرورة هي حقيقة الغد.

أما لمن أكتب؟ أقول، بأن هناك كتاب يكتبون للمستقبل أو يعتقدون ذلك، ويشتغلون بالطريقة التي اقتنعوا أنها هي المناسبة، ولا يهمهم أن يقرأهم جمهور عريض الآن. وهناك من اختار أن يكتب للحاضر ولا يعني له شيئا أن يقرأ في المستقبل. وهناك أيضا، من يجتهد ليكون ابن الحاضر ويستمر مؤثرا حتى في المستقبل. وأنا من هذه الفئة الأخيرة التي يهمها التركيز على ما يرتبط بما هو إنساني وما هو متأصل في هذا الإنسان. ولا أتعب نفسي أبدا بتعقيد المبسط بخلق لغة مغايرة، بل أنا منشغل دائما بجعل ذلك المعقد في حياتنا ونفوسنا بسيطا. ولذلك أنا أكتب لأناس مطمئنين هادئين مرتاحين، في زمن آخر غير زماننا ليتفرجوا علينا، ويعرفوا كيف استطعنا بعبقرية خارقة أن نسخر من أنفسنا وعاهاتنا، ونضحك حد القهقهة من همومنا بالكتابة... و أما قراء اليوم، فلكل واحد منهم دور في هذا الواقع الذي أكتب عنه.. ومن أراد أن يسخر من نفسه، ويضحك من همومه وتشوهاته، فلينظر إلى وجهه في مرآتي.

أما هل تعتبر الكتابة هي قدري ورسالتي في

الحياة؟ أتساءل، لماذا أنا بالضبط ستكون لي رسالة في زمن الكل تخلى فيه عن رسالته. السياسي، الديني، الأخلاقي، المثقف العضوي أو المستقل،إلخ..كلهم تخلوا عن رسالاتهم. فهل أنا ساعي بريد كما قال أحد مثقفينا الكبار؟ لكن مع ذلك سأضمن كتاباتي رسائل مشفرة للناس الطيبين السذج مثلي، كي لا يقرؤونها إلا معكوسة. فيثورون ضدي...

ولأني أومن بأن الكتابة حياة، اخترت الرواية. فالرواية، بالنسبة إلي، هي إعادة المعنى لوجودي ولوجود أبناء جلدتي والمقهورين، على صفحات من ورق، بعدما غدا هذا المعنى شبه مستحيل على وجه الأرض...الرواية هي رغيفي الطازج الذي أود أن أقتسمه بمحبة كبيرة مع الآخرين. ولكم أن تتصوروا المراحل التي يمر منها الرغيف قبل أن يصبح طازجا.

فالرواية بعكس القصيدة أو القصة القصيرة، لا يمكن أن نكتبها في وقت قصير، بل يلزمها نفس طويل، واشتغال على مستويات متعددة. قد تكون حياتنا أو حياة أشخاص آخرين قريبين منا ، أو حتى حياة أمكنة نحبها ضمن أحد هذه المستويات.. فأي عمل روائي هو عمل تخييلي بالدرجة الأولى، وأقصد بالتخييل هنا، قدرة الكاتب على رسم معالم بناء سردي متناسق ومنسجم ذي بعد جمالي إمتاعي لا تخطئه أبدا ذائقة القراء. وكما قد يكون هذا المعمار السردي على درجة كبيرة من الدقة والروعة فيأتي متصفا إلى حد ما بالكمال، قد تشوبه أيضا بعض العيوب فيصل إلينا بأعطاب كثيرة... ولكي لا تضيع منا حياتنا في زحمة حياة الآخرين داخل النسق الحكائي الذي نشتغل عليه، لابد أن تصير الكتابة نفسها طقسا من طقوس حياة الكاتب..وإن كانت لي من طقوس في هذا الشأن، أعترف أني كل مساء أقف على رأسي، لأرى هذا العالم في وضعه الصحيح، ولأفرغني من الآلام التي يسببها لي طغيانه، وجبروته وقسوته وظلمه، لأستطيع أن أغمض عيني على حلم بحياة كريمة، لي وللآخرين... وبهذا المعنى تصير الكتابة بالنسبة إلي، طقسا يوميا وتلقائيا، لكنها تلقائية واعية بزلات القلم وتيهه، وبسكون بياض الورق وإغراءاته..فأنا أجلس إلى الكتابة كما يجلس رجل عاشق، أول مرة، إلى امرأة يحبها على شاطئ بحر شاسع..بقدر ما أتهيب روعتها وجمالها، بقدر ما أسمح لنفسي أن أتأمل البحر في عينيها يراود الشمس عند غروبها، وأستمع لشفتيها تهمس لي بما تبقى من نور في الأفق، بأسرار الفرح الذي ولى قبل أن تجتاحه العتمة..وأسقيها من فنجان قهوتي جرعة تدوخها ليكون صدرها أكثر رحابة لثرثرتي البئيسة.

تكون الوعي بالرواية

محمد الدغمومي

- 1

في البدء كان العالم، ثم انبعثت الأصوات وتكررت فصارت كلمات بين شفاه المخلوقات التي نراها ونعرفها ونحبها، والتي نصادفها ولا نعرفها، وتظل الكلمات تتردد ،تقترن بهم وبالأشياء، تصير أسماء وأفعالا تستحضر الغائب وتحرك الثابت، فيتسع العالم، وتتداخل الحدود بين الموجود وغير الموجود، والذي نريده والذي لا نريده. ونرى ما يحدث ونتكلم، لقد عرفنا الأسماء كلمات وأفعالا، امتلكنا اللغة وصرنا بها نتعلم التحكم في العالم ونحن فيه شهودا على مايحدث : أطفال، يولدون ويكبرون، يلعبون، والكبار يشقون، يتخاصمون يموتون ويقبرون، وتظل الكلمات أسماء وأفعالا بعدهم تسميهم وتصفهم،ترفع من شأنهم أوتحط من قدرهم ،وتغيب حتى الحاضرين بيننا .

في البدء كان الناس والعالم والكلام ثم تأتي كلمة تختزل كل شئ :كلمة "الحياة" . فتصير الحياة كلمات والحياة في الكلمات ،ولا معنى للحياة إلا معنى الكلمات ولا معنى للكلمات إلا لأنها تستحضر الحياة.

وسميت الكلمات جميعا بكلمة واحدة هي اللغة، اللغة التي منحتنا وهما كبيرا به نحاول تطويع الحياة بشحن الكلمات لتحمل ما يحدث لنا،مكابدة ومغامرة ولعبا،وبربط الأسماء بالأفعال والأفعال بالأفعال ، وكأننا حقا نسترجع ما حدث ونستحدث ما لم يقع أو ما نتوقع ،فجاءت مرة أخرى كلمات تسمي ذلك : قص، سرد، حكي، رواية ،،

كان يا ما كان في قديم الزمان، سيأتي زمان، قيام الساعة ،

- 2

هكذا وجدت نفسي صغيرا أسمع وأتكلم، أعيد مثل الكبار ما سمعت وما رأيت ، وصارت القدرة على تشغيل الأسماء والأفعال. الكبار يسمون ذلك حكايات خرافات، قصصا ،ولا يتساءلون عن الفرق :

أجي تسمع ..كان يا ماكان،،

في المدرسة نتعلم اللغة النحو والصرف ،نتعلم ما كان ما حدث عام الفيل، نعرف كيف انفجرت بئر زمزم، نسمع، نقرأ قصصا، نكتشف شيئا اسمه الدين والتاريخ .وعلينا أن نحفظ الكلمات، ألا ننسى ما نحفظه ،أن تكون لنا مهارة استرجاع ما قرأناه وحفظناه ؛ وسمي هذا الاسترجاع ذاكرة يجب أن تكون قوية ولا قوة لها إلا بما تمتلكه من كلمات .والكلمات أفعالا وأسماء في الذاكرة تستطيع استرجاع ما كان ومنع النسيان؛ عدو كل الكلمات ،والكلمات محكومة بكلمة أخرى تسكن قمقما تتربص بالنسيان كلمة جديدة قاهرة هي الإمتحا ن في هذا العالم، و(الصراط) في العالم الآخر . وعرفت أني أعيش في عالمين وأن لي قدرة تصربف الأفعال بتغيير أزمنتها حتى أستحضر الأشياء.وأنتقل من الصدق إلى الكذب ومن الحضور إلى الغياب.ومن عالم إلى عالم، بل وأن أختلق عوالم أسكنها مع من أريد .

- 3

هكذا تولدت مهارة التخيل واكتشفت لعبة السرد وأن فيه طاقة بقوة السحر والمتعة وأقبلت في الوقت نفسه على قراءة السرد بشغف فسح أمامي أزمنة وأمكنة وعوالم سكنتها ومارست فيها العشق والبطولة وعاشرت بشرا غير البشر الذين أعرفهم في المدرسة والحي، حزنت من أجلهم وانزعجت من غرابتهم، وتعلمت أن الغرابة تطبع تجارب الناس؛ تجارب الألم والحرب والمكر والهزائم والانتصارات التي يسردها المقروء . تجارب تدعوني بصفتي متعلما (كما تدعو سواي) لكي أتساءل: لماذا يحيى الإنسان أو كيف يجب أن يعيش ؟؟

وقررت أن أحاول الإجابة . أردت ،و الإرادة كانت مجرد رغبة بل نزوة

تتوق إلى إعطاء الكلمات قوة المصباح والخاتم السحريين .

ومن ثم سكنت الأوراق قراءة وكتابة، وأحببت أن أمتلك شيئا مقرونا باسمي أنا؛ أنا العاشق المعشوق والمخلص العادل والزعيم المحرر.

هي إذن رغبة طفولية تردد فيها واختلط صدى ما قرأته من قصص وروايات وأحلام وخيالات

- 4

. هكذا تولدت رغبة الكتابة السردية بصورة قصص على غرار قصص، ومسودات رواية على قياس روايات.

ولكن الرواية لا تتحقق، قبل أن يمتلك كاتبها "الوعي الروائي" أي أن يتمثل المقروء الروائي بوصفه معرفة تسبق الكتابة وتراجعها بعد ذلك . هذا الوعي ينشأ من تفاعل الذاكرة والمخيلة واللغة ومحصول القراءة وصولا إلى إدرك التمييز بين القصة والرواية وكل أشكال السرد .

فالقصة سرد، لكنها ليست رواية، والرواية سرد لكنها أيضا ليست قصة قصيرة أو قصيرة جدا ولا خرافة ولا تاريخا . وهذا التمييز لا يتم بمعرفة ما يعتبر قواعد صنعة ،فقط بل بالانتقال إلى أسئلة مثل لماذا نكتب الرواية وكيف وبماذا؟ فللرواية أجوبتها وللقصة أجوبتها الخاصة مثل بقية أنواع السرد .

لذا كلما حملت القلم، تساءلت، وكثيرا ما أتردد في الإجابة، أحيانا يفتح الجواب أمامي بوابات الذاكرة والخيال وأواجه العالم وقد حاصرني بالكلمات والأشياء والناس بحضورهم وغيابهم ؛ فتبدأ الرواية كفعل مواجهة وتحد .

أحيانا أجد الجواب شرحا كاشفا لحالة هي مفارقة أو صورة مشهد توالد حقيقة تصنعها تناقضات فتتولد القصة القصيرة .

ليس هناك سؤال لا يتكرر، لكن تكرار السؤال لا يعني أنه هوهو ما دامت الأسئلة والأجوبة مشروطة بمكان وزمان امن يسأل ومن يحتاج إلى الإجابة

- 5

قد تكون الروايات التي نشرتها قليلة لا تتجاوز أربعة، قياسا بعدد القصص القصيرة. ومع ذلك فالنصوص الروائية التي تنتظر الخروج من أوراقها المسودة المخطوطة ،تنتظر لحظة الحسم؛ لأن السؤال الذي يحركها ما زال يتردد في ذهني . وأعي أن الجواب المطلوب لايخصني وحدي، مما يستوجب ألا يكون جوابا عابرا وصيحة في القفر ؛ إذ هناك الحقل الثقافي : هناك النشر، والظروف المادية، والذهنيات اللاأخلاقية (في النقد) وهناك المتقدات الأخلاقية في المجتمع، مجتمع القراء والمتربصين أعداء الإبداع .

لكن مع ذلك أكتب. أربعة روايات منشورة، لا تلغي المسودة المخطوطة الأخرى . وما سأكتبه ليس إلا تحد يا وإصرارا على السؤال . والعبرة في الاستمرار أما الكثرة من الثرثرة والادعاء فلا تصنع روائيا. فهي من سمات نقص الوعي بالرواية. هذا الوعي الذي يجب أن يتقوى ويستمر طوال الحياة التي هي أصلا سيرة تعلم .

لقد أتاحت سنوات التحصيل الجامعي هذا فرص نمو هذا الوعي قبل أن يتقوى بعد انتمائي

إلى الجامعة باحثا ومؤطرا و مهتما بالنقد والرواية حيث ترسخ وانطبع بالحرص على المسافة المطلوبة بين النزوع النقدي والميل إلى الإبداع السردي مع ما يتطلبه من التمييز بين النقد والرواية من جهة وبين الروايات نفسها من جهة ثانية، إذ اكتشفت أن الفصل بين النزوع والميل غير حاسم، والمساحة المطلوبة غير محددة، بل هي مجال تداخل وتحاور وتفاعل ؛ مما يعني أنها مساحة توتر وقلق ،وفيها تنازع بين الذات التي تود التعبير عن حريتها والعقل الذي ينضبط للمعرفة بأنساقها وموضوعيتها .واقتنعت بأن

المعرفة بالرواية لا تبدع رواية ولا تصنع ناقدا، فكاتب الرواية كما أشعر حين أمسك القلم يأتي إليها من موقعه على تلك المساحة حيث تنشط كلماته، لغته التي تختزن عالمه بشرا وأشياء، وتحرك ذاكرته، تفسح أمامه عوالم إضافية على حساب ذلك العالم المألوف المرئي، فتكون الرواية التي يكتبها إبداعا هو سيرته التي تتمثل سيرة الآخرين ،معاندا النسيان والغياب والموت وبحثا عن شيء لا يتكرر.

أما الناقد فهو العارف الذي يريد اكتشاف ما تختزنه الرواية، يبحث عن تفردها في الكتابة، ويحاول ردها إلى تلك المساحة، مساحة الحوار والتفاعل ،محللا ومؤولا ومستنطقا الفراغات والصمت، عله يعرف كيف تمكنت الرواية من إحياء العالم ،؟ وكيف صارت سيرة الآخرين سيرة الكاتب نفسه ؟ وهل حقا تمكن من مقاومة الغياب والنسيان وصنع ما هو استثنائي يبرر الكتابة ؟؟

- 6

لا أجد مبررا لكتابة الرواية إذا لم تكن كتابة تحد ، كتابة مقاومة للنسيان والغياب ، كتابة رفض للمبتذل ،رفضا لما نكره في حياتنا وحياة الناس، تجاوزا ومغايرة لما كتب من قب، وقدرة على الإنصات إلى ما تختزنه لغتنا وتحمله ذاكرتنا وما تستطيعه مخيلتنا، رواية مشحونة بتاريخ الحياة لا بنظرة المؤرخين؛

من أجل ذلك أفضل تحريك القلم لأصنع عالما لا أكون فيه وحيدا، وأتحاشى النقد ولا أعتبر نفسي ناقدا، بعد أن صار النقد تمارين وحسابات دكانيه صغيرة جدا يقوم بها تلاميذ الطب على جثث الأحياء والأموات ولا يرجى من صنيعهم إلا الموت . ويتهافت على الكلمات من يراها بضائع وأرقام جمع وطرح وقسمة وضرب ، رغبة في حصول عائد نقدي! ؟

ملاحظات عامة حول
تجديد الكتابة الروائية

محمد غرناط

يسعدني أن أشارك في هذا العدد بورقة قصيرة متواضعة أحاول أن أطرح فيها باختصار وجهة نظر حول موضوع صعب ومعقد يتعلق بتجديد الكتابة الروائية بالمغرب من خلال علاقتها بعنصرين هامين هما: الذات والمجتمع. وفي البداية أشير إلى أن اصطلاح التجديد شاع استعماله بكثرة في السنوات الأخيرة، لكن ما يلاحظ هو أن استعماله لا يرتبط في غالب الأحيان بمدرسة أو فلسفة أو اتجاه فكري محدد، أي لا يوجد ما يؤطره تأطيرا منهجيا وعلميا كما هو الحال مثلا بالنسبة لاصطلاح الحداثة الذي جرى استعماله في سياقات محددة فأضحى عنوان مرحلة (أو مراحل) زمنية من تاريخنا الحديث. وإذا كان لهذا المصطلح أصل في الثقافة الغربية، فإننا نجد أن اصطلاح التجديد بدوره له أصل في هذه الثقافة. ففي مجال الكتابة الروائية بالتحديد اقترن بحركة الرواية الجديدة، وهي كما هو معروف حركة أدبية ظهرت في فرنسا أوائل الخمسينيات من القرن العشرين. وأهم ما تميزت به هو أنها عارضت بصورة وصفت من قبل بعض الدارسين بالثورة أسلوب الرواية الكلاسيكية. ويتحدد التجديد هنا في كونه عملية انتقال أو تجاوز على مستوى الوعي والكتابة لشكل أدبي محدد ممثلا بصورة خاصة في الرواية الواقعية التقليدية. والجدير بالملاحظة هنا هو أن هذا التحول لم يكن اعتباطيا أو اغتيالا لتاريخ الكتابة الروائية، كما أنه لم يكن تنميطا جامدا لآليات اشتغاله، وذلك لأن رواد هذه الحركة:

- أولا أسسوا مشروعهم (الجديد) بناء على إنجازات الماضي والوعي بالشروط التي أنتجتها، وهكذا فإن معارضة الواقعية الكلاسيكية مثلا كانت قائمة على معرفة مبادئها وأسسها الفنية والفكرية، وانطلاقا منها أسست حركة الرواية الجديدة مبادئها وقيمها الجمالية.

- ثانيا أن تجديد هذه المبادئ تم ضمن معايير نقدية ونظرية محددة، أي أنها وضعت إطارا عاما يتسع لاجتهادات المبدعين. لذا نجد مثلا روب غربيه مرتبطا بالمدرسة الواقعية وأساليبها التعبيرية، بينما اتجهت ناتالي ساروت نحو الرواية السيكولوجية واستثمرت فضاءاتها ووسائلها الفنية.

والملاحظة الأساس التي يمكن تسجيلها بهذا الصدد هو أن التحول الذي حصل مع حركة ادعت التجديد عن جدارة حافظ على جوهر الجنس الروائي الذي هو في حد ذاته قابل للتطور كما يرى باختين بحكم طبيعته غير المنجزة. أذكر ذلك، وأنا أستحضر النصوص الروائية المغربية، وأستحضر إلى جانبها الخطابات النقدية التي تردد فيها اصطلاح التجديد. فإذا كانت الحداثة وهي شديدة الصلة بما يسمى عادة عصر النهضة العربي، تعني الانتقال إلى نمط جديد من الحياة على غرار ما شهدته أوروبا القرن التاسع عشر من تحولات اجتماعية وعلمية وسياسية.. إلخ، وانتقال الأدب بدوره، والرواية تحديدا، إلى شكل تعبيري يتمثل مشكلات

وقضايا العصر وفق العادات الشائعة آنذاك. فماذا يعني التجديد؟ يبدو أن الدعوة إلى التحرر من القيود لا تكفي وحدها للوقوف على دلالته، ذلك لأنها شعار متداول ترفعه أي حركة أدبية في بداية تكونها. لهذا، تظل عملية تحديد محتواه صعبة ما لم يتضمن معايير أو قيما أو أعرافا محددة، ومن هنا يظهر أنه يستخدم استخداما عاما في صياغات يسهل ترديدها ولكن يصعب تفسيرها، إذ ما هو الجديد بالتحديد؟ ومن يمكن إدراجه في هذا الإطار؟ وما هي الخصائص التي تميز العمل الذي يعتبر جديدا؟ وما هي الخصائص التي تميز العمل الذي يعتبر جديدا؟ وهل ليس بالإمكان معرفة الجديد إلا بوضع إنتاج مقابل إنتاج آخر؟

في ضوء هذه الأسئلة، وفي ضوء ما تقدم حول حركة الرواية الجديدة، وحركات أخرى مماثلة، يمكننا الوقوف في الرواية المغربية على نصين متعارضين :

- النص الأول نص يقوم على مقولة اليقين، وينطبق عليه ما ذكره إليوت عن الشاعر الذي يقول «إقرأوني ولا تقرأوا سواي». في هذا النص تبرز الذات كعامل يتصدر ما عداه من العوامل موجها وموضوعا للكتابة، ولعل من أبرز نتائج ذلك على الشكل هو إجهاض تاريخ شامل للرواية بعدم اعتبار خارطته الكبرى، إذ يتم الاعتماد على معايير مطلقة ومغلقة، وبذلك يفتقد العمل مقومات الخلق، لأن الذات لا تختبر بالانقطاع بل بالتفاعل والتواصل الدائمين. إن عزلة النص عن الواقع والتاريخ باعتبار بعض الأسس غير ملزمة يقود النص نحو العودة بصورة أو أخرى إلى المنظومة الكلاسيكية وهو نظريا ضد قواعدها مما يجعل منه نصا فاقدا للقيم الأدبية والفكرية ولمقومات الكتابة الروائية على مستويات عدة.

- النص الثاني هو نص يتسم بغياب اليقين، لأنه ينطلق من قناعات وتصورات ومقولات معينة ويقوم بمراجعتها، وترتبط أساسا بالمجتمع والتاريخ والأدب. والروائي حقا، والأديب بصورة عامة، هو من يمتلك القدرة على مراجعة ذاته وفرضياته، ويمتلك القدرة على الجدل وتشكيل وعيه باستمرار عبر علاقته بمحيطه. ولذا نحس أن النص تقف خلفه وتتخلله معرفة بالنصوص، إبداعية ونقدية، وهكذا يمكن القول إنه لا وجود لإطلاقية أو انغلاق على الذات بل هناك انفتاح وحوار مع الماضي والراهن، ومع الحياة الاجتماعية التي تشكل موضوع العمل، إذ الرواية أصلا هي جنس أدبي يتمثل ويجسد باللغة والسرد حركة المجتمع، ويمتلك بمقوماته وأدواته التعبيرية القدرة على معاينة الواقع ضمن قيم أو قواعد كبرى محددة. وهذا لا يعني الحديث عن قواعد عسكرية، لكن عن أطر فنية وتعبيرية تحقق معها الذات المبدعة التواصل اللازم. على هذا النحو فإننا نفهم ونعي أهداف تجارب روائية مختلفة، مثلا «وردة للوقت المغربي» للمديني وهو يتمثل أجواء الرواية السيكولوجية، و«قبور في الماء» لزفزاف وهو يتمثل تقنيات الرواية الجديدة، و«الأبله والمنسية وياسمين» لشغموم وهو يحاور التراث ويستثمر فضاءات الحكاية الشعبية، و«الفريق» للعروي وهو يستثمر مقومات الفن السينمائي ... وهكذا، تكون الرواية بحثا، وهي كذلك بالفعل لأنها تصنع مشروعها دون أن تسقط في أحادية الرؤية كما في النص الأول، الأمر الذي جعله يتنافى مع مبادئ الحداثة والتجديد القائمة بصورة أساسية على قيم التعدد وما يرتبط بها من حرية واختلاف وديمقراطية على مستوى التفكير والتعبير، وهي قيم أدرك أهميتها في المجتمع العربي الحديث رواد الفكر العربي كالطهطاوي والكواكبي وغيرهما. وهذه الأحادية التي تقوم على تمجيد الذات تقف عائقا أمام تحقيق التطور والتجديد الضرورين في كل مجالات الحياة الإنسانية، فإن حصل ذلك على مستوى الخطاب المباشر فإنه لم يتحقق، أو تحقق جزئيا على مستوى الممارسة الفعلية. فيما أن النص الثاني الذي يمكن وصفه حقا بكونه إنتاجا إبداعيا واجتماعيا حدد لنفسه موقعا واضحا باعتماد الحوار

مع الواقع والإنتاج الأدبي انطلاقا من مبدإ التعدد في مقابل الأحادية التي هي سمة المجتمع التقليدي الذي لا يقبل الاختلاف. وبهذا نجد أنفسنا أمام نصوص تتميز بالوعي على عدة مستويات أبرزها الوعي بمقومات الكتابة الروائية والمعرفة التاريخية والاجتماعية، وهذا لاشك يتطلب وقتا وجهدا وصبرا. إذ الرواية هم يومي شاق، وهي ليست من الأشياء التي نكتبها في عطلة نهاية الأسبوع.

رواية “وقت الرحيل”

الحكي والسينما والموسيقى

نور الدين محقق

قبل الحديث عن روايتي “وقت الرحيل” وتقديمها هنا، أحب أن أشير إلى بعض العلاقات الإنسانية البعيدة التي ربطتني بهذه الساحة الشعبية الكبيرة، ذات البعد التخييلي الجميل والتي قد أكتبها في كتاب قادم آخر. أقول: ترتبط عندي هذه الساحة الشعبية (ساحة السراغنة) كما كانت تسمى في السابق ،بثلاث لحظات جميلة في حياتي. اللحظة الأولى منها ارتباط هذه الساحة الشعبية الكبيرة التي تمتد في المخيلة الذاتية بلحظات طفولية رائعة، حيث كنا نحن أطفال حي “سباتة” نأتي إليها محملين بحمامنا الزاجل، كل طفل منا بحمل ذكر حمام قوي وعتيد، بغية انطلاقه من هذه الساحة بالذات، متراهنين فيما بيننا على من سيصل ذكر الحمام الذي ينتمي إلى ملكيته إلى عشه هناك في قلب حي “سباتة” قبل الآخرين .وكثيرا ما كنت أفوز في هذا الرهان الطفولي الذي يجعل من الحمام يحلق في سماء “ساحة السراغنة” في شكل بديع قبل أن يشد الرحال إلى هناك، حيث ولد وتربى . والحمام هنا يرمز إلى السلام والمحبة والإخاء، إذ كثيرا ما كنا نلتقي مع أطفال هذه الساحة الفاتنة بتشكيلتها المعمارية وبجوها الشعبي الذي ينبض بالحياة، ونشكل جمعا طفوليا متكاملا وهو يطلق الحمام . أما اللحظة الثانية فقد ارتبطت عندي هنا في هذه الساحة بالفن السينمائي، فأنا ابن “السينما المدنية”، إحدى أشهر السينمات البيضاوية التي شكلت أفلامها وأثثت مخيلات أجيال كثيرة في “حي سباتة” وما يحيط به من الأحياء الأخرى،صحبة “السينما العثمانية”، إذ كنا نلج باستمرار، وحين كنا نتعب من إعادة مشاهدة بعض الأفلام، نقرر أن نخوض مغامرة التغيير، فتكون وجهتنا هذه الساحة بالضبط .هكذا ولجنا قاعات كل السينمات المبثوثة هنا، كسينما الكواكب وسينما موريطانيا، بل كنا نذهب حتى الى سينما “الشاوية” القابعة في الشارع الرئيسي الذاهب الى وسط المدينة، ونعود بعد مشاهدتنا للأفلام التي كانت تقدم فيها مزهوين بطفولتنا وقدرتنا على طلب الفرجة السينمائية ولو كانت بعيدة . اللحظة الثالثة ارتبطت عندي بالبحر، فهذه الساحة في تلك الأيام البهية، كانت طريقنا الذهبي الى “عين الذئاب”، البحر الذي عرف طفولتنا وشبابنا بعد ذلك. هكذا أستحضر هذه الساحة الرائعة، وهكذا أيضا أستحضر مقاهيها .هذه المقاهي التي تحدثت عنها في قصتي “مدينة الخيال” الموجودة ضمن قصص مجموعتي القصصية الأولى “الألواح البيضاء” حيث يقول ساردها مايلي: “كانت الأيام تسير على هذه الوتيرة، لكأنني لا أريد أن أنسجم مع المتغيرات .لقد جلست في أرفع مقاهي العالم، ودخلت أرفع أماكنه، لكن كنت لا أرتاح إلا وأنا جالس في المقاهي الشعبية، مقاهي ساحة السراغنة التي تذكرني بمقاهي القاهرة في روايات نجيب محفوظ. من هذه المقاهي الشعبية في هذه الساحة

الجميلة، سأنتقل بكم الآن، إلى فضاء آخر هو فضاء روايتي ”وقت الرحيل“، وهو فضاء أوربي بشكل عام وفرنسي بشكل خاص . ولهذه الرواية قصة لابد من الإشارة إليها، لفهم مفاتيحها الكبرى .أولاها أنني بدأت كتابتها منذ مدة طويلة تربو على العشرين سنة، ثم أعدت كتابتها بعد ذلك مرات متعددة. و قد كتبتها في البداية أو كتبت على الأصح بعض فصولها باللغة الفرنسية . كتبتها وأنا متأثر بالجو الفرنسي آنذاك حيث الرواية الجديدة في عزها مع ألان روب -غريي وأصدقائه، وكنت واقعا تحت تأثير التجريب الروائي من جهة والبعد السينمائي من جهة أخرى، فألان روب غريي قد كان روائيا وسينمائيا في ذات الآن، وكان مبدعا في كلا الفنيين .بل إنني قد صرحت فيها على لسان الشخصية الرئيسية فيها بذلك .يقول ساردها مخاطبا إحدى صديقاته ما يلي: ”حدثتها أنا كذلك عن طموحاتي في الحياة، عن رغبتي العميقة في كتابة رواية تبين العلاقة التي تربط الشرق بالغرب، وعن أمنيتي في أن أصبح يوما ما أحد المخرجين السينمائيين العالميين.“ ص106 إضافة الى ذلك يحضر الجو السينمائي فيها بقوة سواء من حيث التقنية والبناء التصويري، أو من حيث مشاهدة الأفلام ومناقشتها ضمن الموضوع الكلي للرواية في مفهومه البنائي العام . هناك طبعا مفاتيح أخرى للولوج الى عالم الرواية منها الإيقاع السيمفوني المتحكم فيها، والذي يساير اهتمامات شخصياتها خصوصا النسائية منها، وهناك طبعا فضاء المكتبة بمفهومها الواقعي والرمزي، والذي أشارت إليه بعض الكتابات التي تناولتها بالدراسة والتحليل. على أي يمكن لنا تحديد معالمها على الشكل الآتي :تتكون رواية ”وقت الرحيل“ من عشرة فصول هي: ”رسائل الحب“، ”وهج الظهيرة“، ”سطوة الأحلام“، ”صخرة الألم“، ”هديل القلب“، ”ترويض الأفعى“، ”تفاحة العشق“، ”رقصة الأشواق“، ”زوار الليل“ و”كذبة أبريل“، مشكلة تناسقية كبرى فيما بينها ومحققة وحدة روائية كلية . أما المفاتيح التي يمكن لنا الولوج بها إلى عالمها التخييلي فتتجلى في :

1 - البعد السينمائي القوي الحضور فيها سواء على مستوى التقنية المستعملة حيث يتم التبئير من خلال التصوير المشهدي للأحداث، كما هو الشأن في تصوير مشهد الرقص بين شخصية نوري، البطل، وبين شخصية هيلين، حيث الأضواء تملأ المكان، وحيث اللقطات السينمائية تتوالى الواحدة تلو الأخرى في جو شاعري بامتياز، هناك أيضا مشهد وسط المدينة الذي يقدمه لنا السارد، وكأنه يحمل كاميرا متحركة بين كتفيه .يقول : دخلنا قلب المدينة، هذا القلب المفتوح لكل الناس، أناس قد تحبهم دون شعور منك أو منهم، أنا س من كل الأجناس تأتي إلى هذا المكان، ولا يكاد يخلو منهم .فكأن اللعبة أعجبتهم، فمنهم الذاهبون، ومنهم الآتون، والعدد هو العدد، لا يزيد إلا قليلا ولا ينقص إلا قليلا ..“ ومشاهد سينمائية أخرى تزخر بها، الرواية، أو على مستوى التيمات حيث تحضر السينما كأحد الفضاءات المشكلة لعالمها، و حيث تتم مناقشة بعض الأفلام بين شخصياتها.

2 -البعد العجائبي : تزخر الرواية أيضا، بمجموعة من الحكايات الصغرى المؤثثة لعالمها، والتي تنتمي إلى المحكي العجائبي المستمد هنا إما عوالم الحكايات الشعبية وفي مقدمتها عوالم ”ألف ليلة وليلة ”وكتاب“ منطق الطير“، حيث سيتحول البطل، نوري، إلى عصفور أزرق، يقطع سبعة بحور بغية الوصول إلى محبوبته، وإما اعتمادا على تقنية محكي الأحلام، مع الحرص على تقديمه من خلال رؤية سينمائية متكاملة...

3 -التذويت والتخييل المضاعف، ونقصد به حضور الذات المفتونة بعوالمها الصغرى، المتمثلة في الاهتمام بعالم الكتب، و بالسينما ، وبالموسيقى، يقول السارد في هذا الصدد ما يلي : ”علمت أيضا أنها تتقن العزف على البيانو، وأنها تكاد تفنى وهي تعزف السيمفونية الخامسة لبتهوفن . خلت نفسي أعيش في حلم.“ يعود كل هذا إلى الاهتمام والرغبة في كتابة رواية سينمائية، تعتمد الرؤية البصرية في تقديم عالمها المترامي الأبعاد. يبقى أن أشير أن الرواية قد

سبق لي أن نشرت بعض فصولها، في صحف ومجلات ثقافية متعددة، حيث نشر فصل منها في جريدة "الكاتب" الثقافية التي كان يديرها الأستاذ د.سعيد يقطين، وفصل آخر منها في مجلة "مجرة"، وغيرهما وأن هناك دراسات وحوارات أجريت معي حولها قبل نشرها في كتاب، كما هو الحال الآن، ومنذ مدة طويلة أشرت فيها الى عنوانها هذا وسبب اختياره، كما أشرت فيها كذلك الى عملية لعبة التجريب التي حرصت على التمسك بها والتي تطرق الى تحديد بعض معالمها بعض النقاد الذين كتبوا عنها مشكورين، وقد وضحت الآن سبب هذا التمسك الذي يعود في جانبه الأكبر الى تأثري والجيل الذي بدأ كتابة الرواية في ذلك الوقت ، بهذه الأجواء الأدبية التي مثلتها الرواية الفرنسية الجديدة . هذه الرواية التي أقدمها لكم واليكم الآن، في هذه الساحة الشعبية الفاتنة، لم تعد الآن لي، بعد أن خرجت الى الوجود وهي التي ظلت تنام هادئة مطمئنة في أدراج مكتبي مدة طويلة، رغم إلحاح كثير من الأصدقاء لي في ذلك الوقت على نشرها ولو على حسابي الشخصي ،فتلقوها بمحبة كبرى وبرؤية أكبر، لأنها كتبت بذات المحبة الكبيرة، وبذات الرؤية أيضا... اقرؤوا هذه الرواية بقلوبكم، لتتعلموا حبها، كما كان يقول دائما الشاعر الفرنسي الكبير شارل بودلير :"لا شيء يواسي مؤلف رواية ما سوى اكتشافه لقراءات اقترحها ال قراء ولم تكن لتخطر له على بال." على ما قال ،عن حق وصدق، أمبرتو ايكو ،وهو يتحدث عن روايته "اسم الوردة".

كتاب "كورْبيس" للدكتور امحمد لشقر

بين قساوة التجربة ومقاومة الانكسار

كمال الخمليشي

هناك كتابات – تلك المحسوبة بخاصة على أدب السجون – تُكبّل قارئها وتخنقه من فرط إسراف صاحبها في «تمجيد» أناه المعذَبة، وهناك في المقابل كتابات أخرى، من نفس النوع، تساعد قارئها على الانعتاق والتحرَر من عذاباته حتّى الأليمة منها.

الكتاب/الشهادة الذي أنا بصدده هو من هذا النوع الأخير من الكتابات «السجنية»، إن صحَ التعبير، التي تبني حتّى في حالة الهدم، وهو في الواقع سيرة ذاتية للصديق الدكتور امحمد لشقر (الطبيب الجرّاح بالحسيمة)، صدرت بالفرنسية تحت اسم : «كورْبيس» (COURBIS) عن منشورات سعد ورزازي بالرباط (2010)، لتنضاف بذلك إلى سلسلة السير الذاتية السجنية الصادرة في الأونة الأخيرة، باللغتين العربية والفرنسية، لكتاب مغاربة، ممن عاشوا تجربة الاعتقال السياسي في بلادنا.

إنّها بحق سيرة ممتعة – رغم قسوة التجربة ومرارتها – ومفيدة في آن واحد ؛ فهي ممتعة لأنّ صاحبها أمسك ببراعة العصا من الوسط كما يُقال، فلا هو ترك الجلاّد يفلت من الفضح وينام قرير العين في سرير النسيان، ولا هو حاكم صاحب الجلاّد بقسوة المظلوم ونقمة المحروم من الحرية والسلامة الجسدية ؛ وهي مفيدة كذلك لأنّها درس في التحدّي ومقاومة الانكسار القاتل.

فبطلنا امحمد لشقر – وهو جدير بهذا اللقب – كان عليه أن يواجه الظلم والقمع بصبر أيَوب وشجاعة جالوت (وهو لا يزال طالباً في كلّية الطبّ بالرباط وفي عمر لا يتجاوز 23 سنة)، وكان عليه أن يعيش : محنة التنقَل الرهيب بين المعتقلات من الحسيمة إلى درب مولاي الشريف مروراً بكوربيس (الذي أضحى هو عنوان هذه السيرة الذاتية)؛ كما كان عليه أن يعيش بطبيعة الحالة محنة التعذيب الوحشي، ومحنة الاستنطاقات الجهنَمية التي اشتُهرت بأنَ الداخل إليها مفقود والخارج منها مولود.

وإذا كان الجميع يعرف درب مولاي الشريف، فإنَ «كورْبيس» هو عبارة عن مرأب قديم للطائرات خُصّص لاستقبال كلّ مُناوئ للنظام وقتذاك في انتظار أن تشغر الأماكن في معتقلات أخرى، وقد قضى فيه امحمد لشقر خمسة أشهر رُفقة حوالي 1200 سجين آخر ؛ كانوا يفترشون الأرض وهم مكبّلو الأيدي، معصّبو الأعين، بدون أغطية ولا ملابس تقيهم قسوة البرد والمطر ولسعات الرياح العاتية التي كانت تهبّ عليهم من كلّ جانب (كوربيس كان وبا ختصار غرفة انتظار للموت أو للترحيل إلى معتقل آخر...).

كان هذا بالطبع أيّام البطش السبعيني من القرن المنصرم، وكان على امحمد لشقر أن يدفع ثمن

نضاله وأفكاره البريئة التي لم يكن يسعى من خلالها سوى إلى المساهمة في وضع الأُسُس لغد أفضل مُشترَك بين الجميع.

لكن هذه الأفكار كانت زمانئذ ضرباً من ضروب الانتحار (أقصد الانتحار الجسدي لا الانتحار الطبقي بالمفهوم الماركسي اللينيني)، وكان زبانية السلطة يرون في تلك الأفكار التقدّمية نوعاً من شقّ عصا الطاعة على النظام ؛ وهو ما كان يشكّل وقتذاك أمّ الجرائم.

هذه إذاً هي فضاءات كتاب كورْبيس وأجواؤه، بالإضافة إلى فضاءات بعض المدن والقرى مثل الرباط وتطوان والحسيمة وترجيست وغرْمْلول... أمّا شخصياته فهي عديدة، منها السلطوية ومنها غير السلطوية، ولعل الخوض فيها سيكون كشفاً لأسرار الحكاية (وهذا ليس من حقّي وإلاّ انعدمت الفائدة من قراءة الكتاب).

ولكنّني مع ذلك سأنوّه بشخصية سُميّة – حبيبة عمر بطلنا لشقر ورفيقة دربه ومحنته –، التي عاشت الفاجعة بجميع أبعادها الإنسانية والعاطفية والقمعية، والتي يطيب لي أن أجفّف بعض دموع محنتها بما قاله شاعرنا الكبير أنسي الحاج في قصيدة سمّاها «غابة وراء غابة»، وقال فيها :

« اذهبْ ولا تلتفت
ولا تتركْ وراءك عنوانك
اذهب ولا تأسف على الجذور
لأنّ الجذور تهاجر معك.
اذهب على دروب حبّك
حيثما تقودك الريح
ولا تَخَفْ فالنهر صاحبك
والأغصان المتشابكة فوقه
ستحميك من الشمس.
اذهبْ قبل فجر الصيّادين
والحبيبةُ الهاربة معك
أجمل من دموع حرمانها القديم
تَفْتح لك الغابة وراء الغابة
وتهبط معك
شلاّل الضباب والنجوم...»

بقي أن أقول، في النهاية، إنّ الهدم الذي تعرّض له امحمد لشقر على يد جلاّديه كان في الواقع بناء لشخصية أقوى وأعظم. فطوبى له ولكل الذين أرادوا خيراً لهذه البلاد وكوفئوا شرّاً، ومع ذلك لم يفكّروا في الانتقام.

رائحتها تراب

الطائع الحداوي

تلك الرائحة

كانت تلك الرائحة بشائر الأرض الأولى التي شممت نسيم طلعتها من المرأة ونحن نستقل معا سيارة الأجرة الصغيرة ذاتها؛ (هي) تضع بجانب مقعدها الخلفي أكواما من البضائع المتنوعة التي ابتاعتها، بلا شك، من قيسارية الحفاري المليئة بمحال بيع الأثواب بكل أصنافها، والذهب بكل صيغ صنعه، وأشكال صوره، وضروب أحجامه، وما شابه ذلك من متطلبات الكساء والغطاء، وقطع الحلي، وأغراض البيت، ولوازم السفر. و(أنا) احمل بين يدي رزمانة الكتب التي يطل برأسه منها مؤلف فيلسوف العرب الكندي الموسوم "مؤلفات الكندي الموسيقية" الذي غادرت على إيقاع مقاماته حي الأحباس العامر بمكتباته النفيسة ، والشهير بأسلوب بنائه وطراز معماره، وأناقة صناعته التقليدية. حي لايكاد يبعد عن القيسارية المذكورة إلا بضع أمتار معدودة.

تعرفت إلى السيدة من كيفية النطق ومخارج الحروف، ومن نبرة الصوت واللكنة التي تلف القول في كلامها. سيدة تميل إلى نهاية الأربعين من العمر. تضع فوق شعرها قطعة خفيفة من حرير برتقالي. قالت، بعد أن اطمأنت إلينا، إنها من مدينة وهران بالجزائر، مدينة الشواطيء الساحرة، التي طالما تغنى بها الشعراء، وشدا بها المطربون، تزور المغرب كلما سنحت الظروف لها بالسفر. حكت عن الجزائر والمغرب، وعن بعض الوقائع والمغربات التي تحدث لها أثناء الترحال والتجوال. كانت تبدو مرحة جذلى؛ متأدبة، متكيسة؛ لايعكر صفو مزاجها ضيم ما إلا حينما تتذكر حرقة الكبد الدفينة ومزار الديار التي شط بها نوى الحبيب. تتنفس الصعداء. تتنهد عميقا بين الفينة والأخرى. تحبس أنفاسها أحيانا. لا أعرف بالضبط ما بها. تسترجع لياقتها . تسترسل في الحديث وكأن شيئا لم يكن .هذه طبيعتها. وهرانية لا ترى ظلها. رقيقة الحال .تنتشي ، بعذوبة ،مسار الحياة وإن زاغ عن مدارجه، وعثرات الزمان وإن قسا بنوائبه ،وصروف الدهر وإن جثا بكلكله. تصمت هنيهة ثم تعيد كرة الحديث .بين بياض الصمت وتصويت الكلمات، تجيب، بثبات مطلق، عن وهم أسئلتي وغموض استفساراتي بعد أن أسررت لها بأني ذاهب في رحلة علمية إلى جامعة معسكر. ابتسمت بملء شفتيها بمجرد نطقي بالكلمة الأخيرة وأردفت على التو: معسكر معروفة بزراعة البطاطا، وطبع الله تلك البلدة بسماع النكت التي تحكى عن أهلها .لم تنتظر مني تعليقا أو حاشية على بيان كلمها. إذ كنت سأخبرها، مثلا، بأنه بحسب علمي فإن الشخص من كثرة الفهم والاستيعاب يسمونه "فهيما"، وإذا كان من نفحة سيدي الشارف يلقبونه "شويرفا" تحبيبا وتليينا. لم تمهلني أتمم ما نويت قوله، واستمرت في الشرح والاستيضاح. أدارت الوصف على مدار القول بما يعزل روح السخرية ويثير شجو الضحك الذي قد تسمع قهقهاته من خارج زجاج السيارة. لم تعر الاهتمام لسائق الطاكسي الشاب الذي استأنس بحلاوة نكتها، وأطلقت للسانها عنان البوح الهزلي

والتفكه المحلي وكأنها في جلسة حميمة في غمرة الأصدقاء والأحباب. أمطرت ذاكرتي بعشرات النكت التي تشير إلى عسر الفهم، وقلة العقل، واعتواص الذكاء، والدهشة الفطرية من مستحدثات العصر التقنية. أعراض تحملها على نول موضوعات شتى، في مواقف خاصة، وسياقات تواصلية مترعة بقصدية المفارقة، وسوء التقدير، والتباس الحس الإدراكي للأشياء.

في هذه الجلبة من الحكي، وفورة نشوة السرد، فاتني أن أهمس لسيدتي الوهرانية بأن مثل هذا الصنيع من التنكيت متداول في البلدان بأسرها، ارتقت درجة حضارتها أم انحطت، علا شأنها أم قل. إنه يشبه، إلى حد قريب، ما يرويه الوجدي عن البركاني أو العكس، والعبدي عن الدكالي؛ أو ما تراكم من أمثال ونكت متبادلة بين المراكشي والفاسي؛ أو ما ألف عبر التاريخ الثقافي والاجتماعي عن قبيلة بني مسكين وبطونها من غمز ولمز يفيد ضحالة عقول القوم فيهم، بالرغم من ولائهم الدائم للمخزن، كما يسجل شارل دو فوكو، وضد أنف ما كتبته صديقتي الشاعرة، وهي واحدة من شوكتهم، من أسفار وصحاح أعمت بها رباب حنجرتها هباء؛ أو ما يسود من قصص الهزء ومشاهد المسخرة السوداء بين الفرنجة والبلاجكة الخ ...

فاتني فحوى الحكاية هذا بعد أن أشرفت رحلتنا القصيرة على نهايتها وسط مدينة الدار البيضاء: توجهت (هي) إلى الفندق الذي يأويها، وذهبت (أنا) إلى حال سبيلي لاحتساء قهوة الزوال في مكاني المألوف: إكسيلسيور وأنا أردد في نفسي: الغيث أوله قطر. هذه الرائحة من دينك الشجر.

من البحر إلى البحر

لم يكن التعثر المتقطع للقطار الرابط بين محطة الدار البيضاء - المسافرين ومطار محمد الخامس الدولي ليحدث خوفا في النفس، وشكا في يقين الزمن، ورجة في معتقد الوصول في الساعة المحددة للاقلاع، وقبلها الوقت المخصص لتسجيل الأمتعة وإجراءات الجمارك والشرطة وغيرها من البيانات التي يستلزمها كل سفر في الطائرة، بقدر ما كان الإعلان الذي بثته مكبرات الصوت في فضاءات المطار بلحنه الأنثوي وحشرجته الصباحية الخاملة، والذي ينص منطوقه على لفت الانتباه إلى أن الطائرة رقم الرحلة ...المتوجهة إلى وهران في الساعة التاسعة وعشر دقائق، والتابعة للخطوط الجوية الجزائرية، ستتأخر عن موعدها بحوالي أربعين دقيقة.. "نعتذر لكم عن هذا التأخير ونشكر لكم تفهمكم". مباشرة بعد بث هذا الإعلان وتكراره بالعربية والفرنسية والانجليزية، لأن العولمة تتطلب ذلك، لاحظت ارتباكا وحركة غير عاديين وسط المسافرين، سمعت وشوشة هنا وأصواتا هامسة هناك وهسيسا لأكثر الركاب خفرا، وتعاليق متخللة ومتداخلة تصب جميعها في محاولة فهم ما جرى، وإدراك هذه العلاقة المتوترة بين العرب والزمن بالرغم من تقدم العلم في هذا المجال وتعويض الساعة الشمسية والرملية بالساعة الإلكترونية، وإحلال جناح الطائرة التي سنسافر على متنها مكان سنم الجمل، سفينة الصحراء؛ وعطفا على الذخيرة الأدبية التي تزخر مدوناتها بالحكم الشعرية والنثرية التي تحث هذا الجنس من البشر على إمعان النظر في حدة الدهر. التي تشبه قطع السيف مضاء. وعملها الفاتك بجسد الأمة والمجتمع، وعلتها الفاعلة في تغيير مجرى التاريخ. فكم من دولة دالت لها الأمور، شرقا وغربا، وعظم شأنها واستوى ثم ما لبثت أن قهرها الدهر بسطوته. وكم من وازع سلطاني تمنع في الحكم وتجبر وتصلب فانقلب عليه الدهر شر منقلب. وكم من قبيلة وقرية شتت شملها وأباد شيتها. ومن عشاق متيمين صرعهم بسوطه في واد غير ذي زرع. ومن شعراء أضحوا "يتيمة الدهر" على مر الأعصر. فنحن أمة الدهر بسطنا للشعوب والقبائل معاني الدمار وقدر المصائر وأنماط التحول وصور الفناء الوجودي. ومع كل هذا الترادف في المعاني وتراكمها، وكل التجارب الدالة عليها، لم نستنبط

العبرة والخبرة، واستصغرنا فعل الزمان في بورصة القيم . فلا بأس أن نعيد الحدث نفسه وأن نخرجه بفصول أكثر تشابكا من الأولى في مطار السانية بوهران عند العودة. يعلن الصوت الذكوري الجهوري، هذه المرة، بأن الطائرة نفسها ستتأخر لأكثر من ساعة ونصف من هذا اليوم، الجمعة 19 مارس 2010. ستتخلف عن وقت الإقلاع كل هذا الكم المنفصل لأنها آتية فقط من العاصمة، ومن واجبها ومن عادتها أن تخطيء ساعتها المقررة في السابعة وخمس وأربعين دقيقة. فماذا تفعل أيها المسافر إذا كنت في أي بلد عربي وطائرتك التي تنتظر ستقلع من السند والهند وجزيرة الوقواق؟ ما عليك إلا الصبر والسلوان.

اهتزت النفوس. تجلدت الأبدان. سرت بين الناس تعابير الغيظ ومكر الزمن المقيت. ارتسمت علامات الاستفهام والحيرة والدهشة على الوجوه. وعم أنين العجائز قاعة الانتظار. العجوز التي تجلس بالقرب مني ظلت تشكو إلي حالها وتسمعني أنتها بصوت خفيض مشاكل لصوت الموت. يداها بالحناء مخضبة. حقيبتها اليدوية بين رجليها. تجيب في الهاتف المحمول بلهجة فرنسية شبه عسكرية . صياح الأطفال المختلط بالبكاء لايقدر على اقتصاد الطاقة لمواجهة ثقل تحمل مرور الثواني وانصراف الدقائق في هذه المرحلة من العمر الغض. شخصيا، انمحى عندي الإحساس بالحسرة وتبدد ألم اللحظة لما تناهى إلى سمعي أن قائد الطائرة والمضيفات هم من الجنسية الإيطالية. شعرت بفرحة غامرة تنتاب كياني. سافرت بدون استئذان من أحد، وبدون تأشيرة من مراقبة الحدود إلى الأمصار الإيطالية وعلو كعبها في مختلف الفنون، ولغتها الموسقة التي أصررت على تعلمها في جمعية دانتي أليغييري في رحاب القنصلية الإيطالية في الدار البيضاء، وثقافتها الغنية ونهضتها المستنيرة المحمولة على أوجه الإبداع والإنتاج، ومدنها الرائعة العتيقة والحديثة، ومعمارها المتعدد الرسوم الموشى بعبق الأزمنة والحقب، ومتاجرها العصرية المزينة المضاءة ليل نهار، وألبستها المفضلة التي تلهج بها ألسن الركبان، وعرقها الذي لايقوى على كتم إنسانيته وتدفق طيبوبتها ، ونسائها الساحرات اللواتي يسبحن في بحور الجمال، ويفضن أنوثة، ويزددن رشاقة، ويحيين أناقة، هن القضاف، المشوقات، المجدولات، المطهمات، مع جودة القد وحسن الخرط، اللواتي يجن لهن العقل ويصاب بالخبل، وشواطئها المرجانية الصافية التي يتلألأ فيها نور العين كشواطيء زميرالدا المتفردة في جزيرة سردانية، التي لي فيها منازل قرابة وخلة: "حي المنازل بين السفح والرحب" . شواطيء فتنة الأعالي ونخب الأقاصي أيتها الشاعرة التي لابيت لها. ما أن أمسكت عن التلفظ بها ، أنا الشقي الذي جبت ممالكها وتحسست حبات رملها واغرورق في عيني دمع مائها الرقراق وأنا أصبح وأمسي فيها طولا وعرضا، حتى ملأ التعجب خدي مضيفتنا من ميلانو وتشوق قلبها إلى مرابعها، فلم تتمالك همتها وأباحت لي على البديهة: bellissime، bellissime ، مما كان له وقعه على المرافقين في دائرة مقعدي، وأيقظ لديهم رغبة التمني والتشوف إلى تلك الأمصار الخالدة.

لم أستفق من خدر هواي الإيطالي إلا عندما وقفت أمام ذلك الشخص الذي كان يفحص وثائق المسافرين ويدقق فيها ببطء لا مثيل له ، بطء لم يقم به حتى رجال الأمن في ختم الجوازات الذين كان محياهم يفتر عن بشاشة وابتسامة. تسبب صاحبنا في ازدحام ومد الصفوف . كان يستوي في جلسته كما يريد، ويتحرك كما يروق له التحرك، غير آبه بأي كان. أبيض البشرة. اشتعل الرأس منه شيبا. تجاوز الخمسين. قميص أبيض عليه علامات الخدمة. سروال أزرق. تتهاون أصابعه وتتماطل وهي تقلب الأوراق. لم يعبأ قط بامتعاض زملائه من فتور يديه وهم ينتظرون أكثر من اللازم بحكم عملهم الدوري والتسلسلي قرب آلة مراقبة العروض والأمتعة. بل لم ينتبه لمعاناة الأشخاص ضعاف البنية الجسدية والنفسية. استمر على هذا النحو من التراخي أقصى وقت ممكن استجابة لقصد نزوته الشخصية. كان

يبدو من هيئته وكأنه يريد الانتقام من شيء ما حدث له. أو أن تركيبته الكيميائية منغولة مدخولة. لم يسعفنا من حل عقدته إلا صوت مراقب التذاكر المحاذي للأبواب المفضية إلى مدرج الطائرات. صوت يصيح بما امتلك من جهد، وبفرنسية متقطعة لارابط بين كلماتها: les passagers' toulouse'، ،،passagers toulouse،،،،، بقي يكررها ما شاء من مرات، يتناوب معه شاب أصغر منه سنا في تأدية النطق بها والاجتهاد في تقطيع متتاليات أصواتها والمد في نغماتها ونبراتها بما يتطابق ومقام أسماع المسافرين ويتجانس وأوضاع طبلة آذانهم ولو كان بها صمم. رجعت بي الذكرى إلى الوراء، أيام البراح في الأحياء الشعبية، والدلال في الأسواق التقليدية، وأعوان عربات النقل في الساحات العمومية وما يشبه المحطات الطرقية، وهم ينادون حتى تبح حناجرهم العمياء على من يرغب في السفر إلى جميع الجهات: حد كورت، جمعة فوكو، جوج بغال الخ... كان ذلك شيئا معتادا في ساحات كراج علال، ودرب بنجدية، وباب الحد، ولا يزال على حاله، وبالطريقة ذاتها، إلى يومنا هذا في أولاد زيان، والقامرة، وباب دكالة...

لم نستسغ الأسلوب الذي ينهجه السيد الموثق. إن صح النعت في تثبته من وثائق المسافرين وأوراقهم. نحن الذين لم ننعم بالنوم ليلا. كان مطروحا علينا أن نغادر مدينة معسكر في الساعة الرابعة والنصف صباحا لكي نصل إلى مطار وهران في حدود السادسة. وصلنا فعلا وقد أخذت منا سنة النوم قسطها، وسرى دبيبها بين المفاصل، ونال منا التعب نصيبه، وضعفت دينامية حيويتنا، دون أن يعتريها الإنهاك التام، أو نخر طائعينا خاضعين لهذا السفر الليلي. بالنسبة لي، سبق أن قطعت هذا الطريق نهارا - عند الذهاب - رفقة الصاحب (م.ش)، الذي لم يبخل علي بالمعلومات الأولية التي أحتاجها، ولم يقتصد في الترحيب بي في بهو المطار الذي كان مكتظا بلفيف الحجيج. وهاأنذا أجتازه ليلا - في الإياب - معية نفر من الزملاء ينوون قضاء عطلتهم الربيعية في المغرب الأقصى. الظلام يكتنف الطريق الجبلية الملتوية المتعرجة. لاتكاد تبين إلا إشارات المرور وبعض السيارات والشاحنات القليلة التي تخوض غمار السير مثلنا في الهزيع الأخير من الليل. لم تنفلت خيوط الصباح بعد من سدى كبتها. الخيط الأسود يخفي في طياته الخيط الأبيض، كما تخفي الأم الرؤوم جنينها في بطنها. أنوار السيارات وحدها تكشف مسار الطريق، ونتوءات الجبال، وأشباح الليل، وتنبىء الريح اللطيفة عن رائحة التراب والشجر، ومساكن النفوس، وأعطان الخلق. رائحة تستولي على الحواس بجماعها وليست فوضى الحواس. لاأعرف ،بالضبط، لماذا تستهويني رائحة الأرض في غورها والبحر حال تموجه أينما يممت وجهي في العتبة الطافية من خرائط الأرض.

بعد مرورنا ببساتين سيق sig، التي تقيس نفسها بعدد أشجار الزيتون النافرة في حقولها، وعلى مرمى كيلومترات من وهران، تبدأ الطريق في الاستواء والجبال في الاختفاء. وشيئا فشيئا تلوح للناظر السرنمي مصابيح الأنوار الساطعة التي تسهر، بدون كلل أو ملل، وفي مجرى كل ليل، على أن تكون وهران في حلة عروس مضيئة، وجوهرة، مشعة، في البحر الأبيض المتوسط تماما مثل شقيقتها طنجة الزهراء، زمردة هذا البحر وأسطورته السرمدية، التي لايرف لها جفن، ولاتغمض لها عين، ولاتبرح على حال، ولا يسكن لها بال، في قرة رقص فلكها الكوني. يؤمها الأجناس من كل حدب وصوب، وتتبلبل فيها الألسن وتتخمر. لها الليل معاشا والنهار سباتا. بإيقاع هذه اللحون، تعاند أختها وهران التي من شيمها أن تغط في سبات عميق لا تصحو منه إلا وهي تفرك عينيها الكحليتين الساحليتين. والفروق بين التوائم في الطبائع والأمزجة جائزة الحدوث. وعليه، فلا غرو أن تكون واحدة ليلية والأخرى نهارية، وإن اقتسمتا الهوى والهواء، والبحر والشمس، والماء والغناء، والمال والجمال، والنعم وحب الحياة.

أرض الأولياء

تشكل مدينة معسكر،بحكم مورفولوجيتها الطبيعية والبشرية، حصنا جبليا منيعا في الشمال الغربي للمغرب الأوسط، وقلعة منيعة لرد المغيرين والغرباء على أعقابهم سواء أتوا في صفة أقرباء (آل عثمان) أم في صفة قوم يجمعنا وإياهم الجوار والتاريخ المشترك (الإسبان) أم في صفة ثقافة لا زلنا نقرأ لكتابها وفلاسفتها، ونستلهم ثوراتها، ونستلذ بعصر أنوارها، ونميل إلى بروز حقوق الإنسان فيها قبل أن تنقض بكل بأسها على حقوق الغير والتحكم فيها نفسا وترابا (الفرنجة).

في هذه المنطقة من جغرافية المغرب الأوسط، كان الأمير عبد القادر الجزائري يختلف إلى الجبال ويركن إلى السهول لحشد أكبر قوة بشرية ممكنة من الأنصار. ويمعن البصر في ترتيب الصفوف وتشييد عظم الرحل.ويعمل بتفان وبكل ما أوتي من رباطة جأش على بث جذوة المقاومة وشحذ أداتها.وعلى نشر قيم العقيدة السمحة بين خلانه الأوفياء، قيم لا تنفصل عن تحصين الذات وحماية بيضة الوطن في الفرج والشدة. ولتحقيق هذا القصد الأسمى، سخا به أبوه، محيي الدين، ودفع به للقيام بهذه المهمة النبيلة والمعقدة بدلا عنه.وهو الشاب الذي لم يعمر سنه عتيا. لكن الاستعداد البدني والنفسي، والذهني والثقافي، والجبلة والأداب التي أبان عنها، بكل كفاية وبعد نظر، جعلته يكبر في عيون علية القوم ومشايخها وسوادها الأعظم. ويتقدم خطوة إلى الأمام لاجتياز هذا الاختبار الصعب في بداية مشوار حياته، والذي يتطلب أهلية شاملة بغية توفية أمرين: فصل الخصوم ومداومة الركوب.

لم تكن البيعة في هذا السياق، إلا شكلا تعاقديا رمزيا، يقبل به زعماء القبائل والعلماء، والأفراد والجماعات، ويباشروا العمل به، فكرا وممارسة، بإضفاء جزاء الشرعية على القائد المصطفى، وتحيين فقرات البرنامج العملي، بغض الطرف عن جاذبية الإكراهات المادية، وضرورات الشرائط القاهرة.

وما تسلسل هذه البيعة ، وتعدد صورها، في الزمان والمكان،إلا التعبير الحي عن ترسيخ بنود هذا العقد الاجتماعي وترجمة أفق رمزيته وتجذير بعده القدسي في الواقع الملموس للناس. فشجرة الدردارة وبيعتها(1832) تمثل شاهدا طبيعيا لمدلول رمزي ثقافي سجل في دفتر سهل غريس الترابي؛ ولايزال التاريخ يحتفظ في مظانه وفي جوف أرضه بسمات هذه الإحالة الدلالية التي لم تقدر اختراقات الحاضر على تحوير شكول علاماتها وتبديل معانيها.وبيعة المسجد الثانية(1833)، التي تلتها، تمثل برهانا ثقافيا في لبوس ديني أضفى عليه الفضاء حجة التأثير الحضري داخل بنية كلية شاملة لمطلوبات العقد الاستراتيجية. فالجمع بين البادية والمدينة، والجبل والسهل، والخاصة والعامة، والطبيعي والثقافي، والخلاء والمغلق، والمطلق والمقيد،،من الدلالات المستوفاة لتعيين مرجع القائد ورقعة نشاطه والمحمولات التي عليه أن يتحلى بها لاستمداد صفات الهبة والهيمنة والغلبة والسلطان والملك والعصبية؛ وبالتالي كفاءة إدراك الكليات وشرعية التحكم في الأشياء والذوات، لدمغ برهان القيادة بطابع اتحاد السلطتين: الدينية والدنيوية." فولا السائس ضاع المسوس، ولولا قوة الراعي لهلكت الرعية" (الجاحظ). يتبين هذا، من ترجمة مفهوم هذه السلطة إلى واقع عيني يتجسد في تكوين الحكومة وإنشاء القيادة والمحكمة والمسجد؛ والمؤسسات الأخرى التي تضمن سير المجتمع وإقرار شرعنة الدولة وإوالياتها قيد التأسيس. دولة دالت حينا من الدهر، وانتهت باعتبار غوائله وعوائد العصر.

إذا كنا نستشف من سيرة الأمير عبد القادر انتسابه إلى إحدى الزوايا،وانعطافه إلى طريقة من طرقها، كما تقتضيه تقاليد ذلك العهد، فإن مدينة معسكر، التي لاتبعد عن مدينة وهران إلا بنحو تسعين كلم أو أقل، تبدو للزائر مدينة الزوايا والأولياء والصالحين والمرابطين بامتياز.بل يجوز

تسميتها على سبيل الحكاية: مدينة الأولياء. وإذا ألحقنا بها محيطها: أرض الصلحاء. لكثرة أعلامهم. ووفرة أضرحتهم. وسمو قببهم. وتعاور الأمكنة والمجلات التي حلوا فيها وشهدت وجودهم والنطق بشهادة دعواهم: سيدي محمد بوجلال، سيدي الموفق، سيدي عبد القادر، سيدي بوسكرين(أبو زكرياء) وزاويته، سيدي بوراس الناصري صاحب قبة المذاهب الأربعة الممثلة للملة، سيدي محمد الشريف، سيدي الشارف، سيدي علي بنعمر، الزاوية التيجنية الخ. وتطول القائمة وتتشعب بتشعب مسالك شعبهم، ومتون كراماتهم، وجداول مناقبهم. وحضورهم لطفا وغيابهم عطفا بين الحياة والمماة. فلا يعدم شعب، ولاحي، ولادرب، ولازقاق، من بيان نصبتهم ورفرفة راياتهم. في كل طلعة أو منحدر، في كل منعرج أو منبسط، يلقاك مبنى إشارتهم وحروف كتابتهم. لاتقدم رجلا وتؤخر أخرى إلا بتخطي تكة مرابط أو حلقة زاوية. لايتجرد جبل، ولا تمعر أرض من سكن إقامتهم. الأرض تحفل بهم وتمور، كما تحفل بالنبات والغرس والمعادن وأشجار الكروم واللوز والزيتون. يتذوق الطالب الوارد فاكهة الروحانيات، ويستنشق بخور المتعبدات القانتات، ويعلل النفس بماء الموائد في الغسق والعشي. لا ينشط عقل، في هذه الأصقاع، ويتغنى قلب، ويهتز جسد، إلا في هوى حضرتهم. دائبو الحضور في الوعي واللاشعور. يتصفون بالقدرة العرفانية، والاستطاعة الجفرية والفلكية الخارقة، على اجتلاب الشفاء، وصد الداء، واستحضار الدواء، وقضاء حاجة المريد إذا نوى وطلب التسليم وإن استحالت. دون نسيان الوفاء بالنذور وكرم الذبيحة والاستخارة كما جرت العادة. يقيدون الزمان والمكان، والجنس والعرض، ويرخونه، كالحبل، متى شاءوا. يطوون الفيافي والقفار والمسافات طيا. متى طلبتهم تجدهم قبل أن يرتد إليك طرفك. لا يأبهون بسلطان الدهر وهم الدهر، و لايهابون سلطان البشر وهم بشر. يحيون فوق الطبيعة وتحتها. يدمرون الصخر ويفتتون الحجر. بعزيمتهم يطلع البذر ويورق الشجر أفنانا. يتخللون الموج ويغتسلون بزبد البحر. أحوالهم أشكال وألوان. يؤولون الحلم ويعبرون الوهم ويقبضون سراب العيان. يسيرون في البسيطة بمقتضى سنن سري لا يفك نظامه إلا الراسخون في العلم من الإنس والجن. لا يؤمنون بتاتا بالحدود الفاصلة بين الثنايا. كل شيء متصل في حد تعريف لوحهم وناموس عرفهم. يسع علمهم وحركة جرمهم الكون كله. جلة منهم كان المغرب الأقصى لها مجازا وموئلا. نفر شد المطي إلى الشرق وعرج لأداء الفرض فكان الردى من نصيبه. دفن في صحرائه ورياضه. شبيه حالهم هذا، حال عبد القادر الجزائري المذكور أعلاه، وعبد الكريم الخطابي أمير أجدير، والشيخ ابن عربي متصوف الأندلس. شيوخ دفنوا في أوطان غير أوطانهم. تثبيتا لقوله تعالى: "وما تدري نفس بأي أرض تموت". وجدير بالإشارة وتحرير العبارة، أن نقول إن بين الأول والثاني توجد أكثر من آصرة. في الدم والقرابة. في الطبيعة والثقافة. في الطبع والمزاج. في الأس والنص. فليعتبر أولو الألباب قبل مصرع الأبواب. فبالتغابن والبوار تنطمس الآثار وتدرس الديار.

وكما ألمحنا، فإن هؤلاء الصلحاء بشر كغيرهم من أبناء جلدتهم؛ يجري عليهم سنن الطبيعة في حياتهم، من قصص الحب، ووله العشق، والوجد المتيم، الذي يشعل نار المواجد، ويقطع الأحشاء إربا إربا، ويوقد جمرات شغاف القلب، ويسكن الروح ويتلبس الجسد. ونحن نسلك نهج الطريق أنا والصاحب، في محجة مدينة المحمدية - ربيبة المحمدية في المغرب الأقصى - استوقفنا يمنة ضريحان استوطنا مضايق الجبال البهية: ضريح سيدي دحو وضريح لالة ملحة. ضريحان منفصلان متجاوران. المسافة بينهما تشي بمقدار صوت النداء ورجع صدى السمع. قبران متسامتان. غريبان. أبيضان بقبة خضراء. وطاؤهما الأرض. غطاؤهما السماء. يوحي وضعهما بأنهما التقيا وافترقا بالمودة والحسنى في غفلة عن أعين أهل الحل والعقد. لا مراء في أن شقاقا حال بين قلبيهما. شدة الحنين وشقوة الهوى استبطنت قرة كينونتهما. لم يستطيعا صرم الصلة التي تمت بينهما. أمسكا

معا خيط السرة الرفيع من طرفيه. بقي كل واحد منهما معزوا في مكانه يراقب نصفه الثاني عن كثب. ربما يعده، ويؤنسه، ويطرد غم الوحشة عنه وفتك الحزن به. لم يصب الطلاق البائن بينهما سهمه. ظلا على المدى صديقين متعاضدين. متساندين. يمد كل منهما يديه سبيلا للآخر واطرادا. المواساة والمناجاة والصبابة سارية المجرى في شط بحريهما. العز في العشرة استحوذ عليهما. الحسن المصمت، والملح المنثور نشر جناحيه عليهما. دحا غبار الريح عن شاهدة قبريهما. حط طير المحبة فوق رأسيهما. يرقدان في لحد الدوام كما يرقد سميهما مولاي بوشعيب مول السارية ولالة عايشة البحرية بعد أن تجشمت الرحلة بحرا من بغداد، دار السلام، للقاء الحبيب الأول في بلدته أزمور الغافية. ومولاي بوسلهام، من أصحاب البقرات الرغائث، ولالة ميمونة الكناوية وهي تتحمل قناع الدمامة ومقام الخدمة من أجل جذوة العشق. لا فرق في مصارع العشاق بين الحب والاشتياق والشقوة والغربة والمنقبة والكرامة والسفر والحكمة. التماثل كما النكاح ساري في كل عنصر من الكون. ما لا إلى الوحدة والسكينة في وهاد هذه الجبال الشاهقة. يشرف عليهما من عل برج المراقبة ويحرسهما كما يحرس الراعي حمى رعيته أيام الكرب والحرب. الكر والفر. يظللهما جبل كاف الأصفر بلونه الشفيف، ويذكرهما إن نسيا بمعركته الشهيرة. يحجب عنهما ضباب جبال بني شقران ودخانها الكث وجلالها بلوى السريرة، ويرد عنهما كيد الأعادي المغيرة. يقطع الأهواء عن الحوزة المنيفة. فكم من وقع على الأرض لسنابك الخيل موشوم في جباه ونواصي هذه الجبال وشوم النار. وكم من جيوش طويت في أغوارها طي السجل. وكم من رهط تربد وجههم واسود. مما لا تحويه سطور كتاب. ويربو فحواه على كل خطاب.

جبال شقرينيف كل جبل منها على الجبال المحايثة له؛ ولذيوع صيتها سميت العديد من الأعلام والقبائل، والوحدات السياحية والمؤسسات الخدماتية باسمها. لم يستثن الفندق الذي احتضن، ببساطته، إقامتنا في بوحنيفية من هذه التسمية. بوحنيفية القرية الوديعة الهادئة والمتواضعة الرابضة في سفح الجبال ووهادها وفجاجها. بحماماتها الحموية المعدنية، الصحية والعلاجية، بشم عرانينها، وقيد أوابدها. تحدب عليها الجبال حدب الأب على ابنته، وترأمها كما ترأم الأم ابنتها. بهذا العقد الفريد الموصول بجامعة معسكر وكلية آدابها وتوقير مجلس طلبتها كنا في مؤتمر "السيميائيات العامة وفلسفة العلامة" (16،17 مارس 2010) نستكد العلم من صلب الجبال، ونستخرج المعدن النفيس من جوف الأرض المعطاء، ونصفي المادة الخام من خشاش التراب. التنقيب، والاستقصاء، والبحث؛ والبرهانات، والدلائل، والحجج؛ والنصوص، والحواشي، والصور؛ تغشانا كالظلل. ومن حق رئيس الجلسة أن... بين فتية أشراف شقوا لأنفسهم فج أهل الكمالات في سراديب الصناعة المومأ إليها. نباهة العقل ونجابة الذهن انحازت عندهم للشحذ والرسن، والقلب للكشف، والحواس للبدوات. ينزعون بتؤدة من الحداثة إلى الحنكة. ثنوا في خطبهم بين الحلم والعلم، التمكين والقدرة، القيافة والفراسة؛ كما هي ممزوجة في أخلاط طبائع سلالتهم ومستحكم أصل شيوخهم. سيماهم في وجوههم: عايدة حامل بابنها وحبلى بأطروحتها سيان. وضعت الأول بحب ومقبلة على الثانية بشغف. تحبر رموش الدليل بمنطق إثمد حوشي. هيام عصفورة أبوظبي الغريدة في سرب حسن مجاز طقوسها الاحتفالية، بحفيف وشاحها وتحت معطف أبيها وقبعته السينمائية السوداء. قالت العجفاء: كل فتاة بأبيها معجبة. قصاصي وخليفي يستجيبان لخلال المعرفة ومطالب الأسئلة. وغيرهم ممن عزب عنا ذكره ولم تغب عنا كياسته. وكل من نبت في العلم وتهنأ كما تنبت الحبة ببل القطر، على حد قول الفقيه جالينوس.

معسكر، مارس 2001

الفنان أحمد جاريد

لي الأرض الأريضة والسماء

يعيش بالدار البيضاء ويشتغل بضاحية بنسليمان حيث مرسمه.

ولد أحمد جاريد في 18 مارس 1954 بالدار البيضاء من أب بناء، وبها حفظ القرآن سنة 1961 وحصل على الشهادة الابتدائية سنة 1965 والثانوية سنة 1974 حيث تعرف على عبد القادر الشاوي وصلاح الوديع ومليم لعروسي وفي غمرة ماركسية راديكالية التحق بجامعة الرباط رفقة محمد الصغير جنجار وعبد الله زريقة حيث حصل على الإجازة في السوسيولوجيا سنة 1979 على يد محمد جسوس. وبإيعاز من محمد بنيس على إثر بيان الكتابة، كان جاريد أول من نشر القصيدة الكاليغرافية أو الفضائية عبارة عن أشعار ماو تسي تونغ بمجلة الثقافة الجديدة، وسيلهم هذا الأسلوب كوكبة من الشعراء المغاربة أهمهم عبد الله راجع.

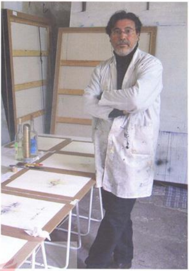
ثم اشتغل مدرسا بمدرسة المعلمين، فمدرسا للفلسفة ثم أستاذا بمدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء حيث سيتعرف على عبد الكبير ربيع وقبله محمد الأشعري . وغادر التدريس سنة 1998.

أحمد جاريد فنان عصامي ، يعود أول معرض له إلى سنة 1987 برواق الداوليز بالدار البيضاء تحت عنوان: « ترجمان الأشواق» المعرض الذي سيعلن فيه ولعه بالتصوف . ثم معرض « ما لا ينقال» بقاعة بصمات ومعرض « وجه لوجه» برواق الو اسطي ضمن إصدار كتاب فني تحت عنوان «قناديل الليالي العشر» الذي كتب نصه الناقد الفني مليم لعروسي . بعد مرحلة السواد والاشتغال على التجربة الصوفية التي ميزت أعمال أحمد جاريد ثم الامتدادات النفسية العصيبة التي ألقت بضلالها على تجربة العودة إلى الذات، كانت موضوع نصوص كتب عنها كل من مصطفى النيسابوري وحسن نجمي بإحدى دلائل المعارض التي قدمت في معرض «ذهاب وإياب. بإيعاز من فريدريك ميتيران. يقول عنها حسان بورقية « يقطع جاريد الطريق على «الظلام»، يلتقط الضوء باحتراقٍ في توهَج بهاءٍ ظاهرٍ، هو الذي احترق فيما مضى في تجربة قاتمة تركت فيه حنينا لاذعا إلى دوام احتلال النور».

في نهاية التسعينيات كان تطور البحث في المعالجة التقنية وفي الموضوع قد ساق أحمد جاريد تلقائيا إلى إشكاليات أخرى تفكر في الذاكرة وفي الأثر وفي المحو واللا مكتمل تستلهم تارة الشعر وتارة تأملات وجودية وتعرض لموضوعات شاعرية مفتوحة على الأسئلة وعلى المحو والنسيان وتجربة الحب. يقول عنها الشاعر والناقد شربل داغر : «تحيل لوحة أحمد جاريد على عناصرها، بما يبنيها وفق العلاقات التي يتدبرها فوق السطح التصويري. وهو في ذلك أقرب إلى المسافر من دون خريطة، إلا أن له في جعبته، في ملونته (حاملة الألوان)، التي ينقلها معه، ما يمكنه من أن ينصب أكثر من بيت، ومن أن يعيش أكثر من لحظة حارة. تحيل على بنائيتها المخصوصة، التي يحتل اللون فيها – ولا سيما بسطتُه الأساسية، في وسطها، مكان خط الأفق في اللوحة الكلاسيكية – فسحة الاستقبال، فسحة الإخفاء، وفي آن. ذلك أن اللوحة عنده تأتي من داخلها، من عمقها، من مكونها المحتجب».

منذ سنة 1997 كرس أحمد جاريد نفسه لتنمية الثقافة والفن فأسس جمعية قرية محترفات الفنانين ثم عُين مستشارا فنيا فمديرا لديوان وزارة الثقافة، وأسس مجلة «زُنّار» للفنون المعاصرة والتراث البصري التي ضمت إدمون عمران المالح وحسان بورقية ومليم لعروسي وعبد الكبير الخطيبي وأدونيس ومصطفى شباك وصفوة من الفنانين ونقاد الفن، وأسس المعرض الوطني الكبير للفنون التشكيلية رفقة محمد الأشعري ويشغل لغاية الآن نائبا لرئيس الجمعية المغربية للفنون التشكيلية.

عمل جاريد كوميسرا لمعارض وطنية بالمغرب وبعدد من الدول الأجنبية (ملتقيات وبيينالات). وأقام معارض فردية وجماعية بالمغرب وبالخارج. توجد أعماله بعدد من المتاحف والمجموعات الفنية وطنية وعربية ودولية. حصل على جوائز، وصمم كما هائلا من تصاميم التروفيهات والأغلفة والملصقات والسينوغرافيات الفنية.



▲ أحمد جاريد في مرسمه بالدارالبيضاء أثناء تحضير معرضه بباب الرواح بالرباط

▶ من أعمال مرحلة السواد 1993 منشورة في الكتاب الفني قناديل الليالي العشر بين الفنان ومليم لعروسي

مثلما الصدفة موعد محتم

شربل داغر

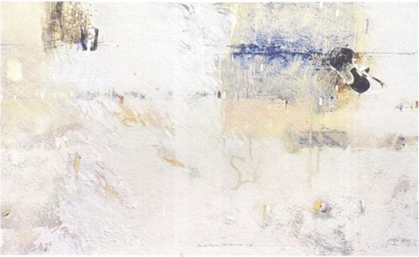
يخال قارىء سيرة الفنان أحمد جاريد، وبعض ما كُتب عنه، وأمام تواتر أسباب علاقة، في نتاجه التشكيلي، مع النص الكتابي (الشعري، الصوفى...)، أنه أمام علاقة تعبير لازمة بين الكلمة واللون (والشكل)، فيما العلاقة هذه مضللة، لا تقودُ، ولا تعرِّف تماماً، بما هو عليه صنيع جاريد التشكيلي.

... تحيل لوحة أحمد جاريد على عناصرها، بما يبنيها وفق العلاقات التي يتدبرها فوق السطح التصويري. وهو في ذلك أقرب إلى المسافر من دون مخطط، إلا أن له في جعبته، في ملِونته (حاملة الألوان)، التي ينقلها معه، ما يمكنه من أن ينصب أكثر من بيت، ومن أن يعيش أكثر من لحظة حارة. تحيل على بنائيتها المخصوصة، التي يحتل اللون فيها – ولا سيما بسطتُه الأساسية، في وسطها، مكان خط الأفق في اللوحة الكلاسيكية – فسحة الاستقبال، فسحة الإخفاء، وفي آن. ذلك أن اللوحة عنده تأتي من داخلها، من عمقها، من مكونها المحتجب، فتخرج إلى متلقيها، وإن كان يوحي ظاهر اللوحة بشيء من التسطيح الجلي.

ففضاء اللوحة لم يعد خارجها (وإن يتسقي منه بعض عناصره)، وإنما فيها، فوقها، فيما يؤلف اجتماعها المخصوص. وهو فضاء متخيل، وإن له مسبقات في عين الفنان، تجيزه وتصححه، وله أطر استقبال في عين المتفرج، تنفر منه أو تلتقيه لقاء الأحبة المجهولين والمغمورين. في مثل هذا السفر تقيم اللوحة، في مثل هذا الهجس بها، في مواقعتها، في مراودتها، على أن أشكال الصدفة الكثيرة والمتراكمة ترتسم – أخيراً – مثل لقاء محتم.

بمثل هذا الشوق، بمثل هذا الزخم، باستشعاره أحوال المخاطرة بوصفها أحوال الملاقاة الصاعقة، يُقبل جاريد على لوحته، على أنه لا يميز بالضرورة بين ما يلمسه وما يفعله، بين ما يُقبل عليه وما يخرج إلى استقباله.

بين الفانين التباري وكنتور وحسان بورقية وم. يوسف الكهفاعي



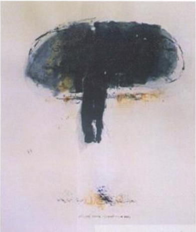
«بوح» تقنية مختلطة على قماش.114 على 180 سم 2007

هو مثل العصا للكمان، إذ يختلط الهواء بالإيقاع، واللمسة بملمسها.

لهذا لم يعد الفن عند جاريد فعل "تجويد" أو "تحسين"، كما يظهر في الزخرفة الإسلامية، أو في اللوحة الكلاسيكية، ولم يعد مبنيا وفق "قواعد" يتم العودة إليها في صورة لازمة، وإنما أصبح الفن أشبه بالسفر، بعمل المسافر، الذي ترسم خطواتُه جذورها. أصبح عملاً بالمعنى التام للكلمة، لا تنفيذاً، ولا تدويناً، لما هو متبلور خارج سطحه. باتت تنحو اللوحة إلى "كيانيتها"، إلى احتكامها الذاتي، الذي يتكفل بها، وحده من دون غيره.

لهذا بات جمالُ الوصول مكافأة المسافرين المغامرين، وجمال التواصل مكافأة المرافقين الجسورين.

مع شربل داغر والفنان محمد بنانب



جاريد، مرآة الذات

حسن نجمي

منذ عرفته، لم تتعثر خطوته. دائما **يمضي باتجاه** الريح وثابا يقظاً يزرع الضوء، **يعطي للسواد معنى، ويراهن على قيمة** التفصيل في تأثيث العمل الفني وترتيب المسافات المضطربة **بين وعيه المتوتر ولا وعيه الهادئ.**

لذلك، كانت أعماله أسطع دليل على حضور المواجهة وحضور التماهي. هنا، **حيث تلتئم عدة جدليات :**

جدلية أن يستبطن الخارج وأن يرى الداخل من الخارج في نفس الآن. **جدلية اللون بالعزلة والصمت والإصرار على انتماء الفن إلى أهله وتاريخه وحياته.**

... كانت اللطخة علامة بداياته. استثمر الصدفة وأعطى للفكرة قوة البذرة. واستدرجته التفاصيل إلى إغراء بلا ضفاف فكان التفصيل أداة مركزية في تشييد جملته التصويرية، وفي تحريك الإيقاعات الملونة، حيث يكمل كل تفصيل تفصيلا آخر. وجاء دفق العلاقة بالمرجعية الصوفية.

وأصبح أحمد جاريد مغمورا بالأسئلة الحقيقية : كيف يمكن للنص الصوفي المكتوب (للنص الفلسفي عموما) الكامن أعماقه أن يغدو مرجعا بصرياً ؟

كيف ننقل المتخيل الصوفي إلى ألوان وصور ؟ كيف يتخلص الفنان من قراءاته ؟ كيف ينسى كتبه ومكتبته ويجلس في مكتبته الروحية ؟ كيف ينظم هذه الجدلية الطارئة بين التذكر والنسيان ؟ وبين امتلاء المساحة وفراغها؟ كيف يتخلص من ثقل الكلام ليصل إلى أقصى درجات الزهد والكثافة والتقشف في اللون والشكل والعلامات ؟ كيف يقول أهم الأشياء بأقل تعبيرات ممكنة؟ وتراكمت الأسئلة.

وكنا شهودا على الفنان في أقصى المواجهات مع نفسه وبدا أن جاريد يواجه "تجربة تراكم المحن" كما وصفها مرة. لكنه كان ينفتح على عتبات ومسالك أخرى. كان يدخل ما يمكن اعتباره حالة الجدب القصوى ... بحسه المرهف ونقاء فكره وقوة اختياراته، كانت التجربة قاسية ربما كان فيها كثير من الألم، وربما كثير من الرعب. المهم أن جاريد دشن مسارا جديداً ومختلفا هو المسار نفسه الذي يقطعه كل مبدع حقيقي في البحث الدائم عن عمل فني مستحيل. والأهم، في ظني، أنه اجتاز علاقته الصعبة مع النصوص الصوفية. ولعلها لن تعاود الظهور، فقد كانت "منهكة رغم ما كان فيها من لذة" كما أكد جاريد نفسه في أحد لقاءاتنا.

ولأن لجاريد جرأته، فقد واجه لحظته المأزقية، كان له القدر الكافي من الوعي لكي لا يخجل من الإحساس

بالضعف أمام عمله الفني، استرشد بذكائه الفلسفي والجمالي، هو الذي عرف متى يخدر طاقته الفكرية كي يتبع للاوعيه أن يتكلم، ويعرف متى ينهض ذخيرته المعرفية، ووقف عاريا شفافا أمام نفسه متسائلا : «ما المأزقية» هل هي عدم ملامسة الصناعة أم هي تكرار نفس العمل؟» ومن هنا انطلقت تجربة الوقوف الفعلي أمام المرآة. مرآة الذات تحديدا.

هوامش على... دفتر... جاريد

المهدي أخريف

تبدو الكتابة عن أحمد جاريد بمثابة هامش على بياض نصي... ماهي ببديل عن اللوحة أو تعويض أو تكملة بلغة الحروف لنقصان في لغة التشكيل.. وامضة تاتيه، مختزلة،للتعليق على فجوات في النص التشكيلي... تأتي في فترات التوقف التوتر تأتي حينما تدعو الحاجةُ التقنية، بصيغة ملاحظات، إشارات تضيء شعاب السفر التشكيلي.

«طرقات سريعة بعد منتصف الليل» هو العنوان المضلل الموضوع لهذه الصفحات الخمس والعشرين من دفتر جاريد، الذي يعتبره «خارطة طريق» يلجأ إليها.. أثناء الاشتغال بالمحترف التشكيلي الواقع في ضواحي منطقة «طريق النخيل» شرق الدار البيضاء.. عبارة عن شذرات مكتوبة بعفوية، ماهي بخواطر ولا تأملات مقصودة لذاتها، حافلة هي بإشارات متنوعة إلى تلك «الحروب الصغيرة» الدائرة بين «العين» و«اليد».

جانب من المرسم

إليكم بعضا من هذه الشذرات :

«التردد هو ما يجعل تجربة الإقدام مغامرة

Je cherche le beau pas le joli

المغامرة هي الموعد من طرف واحد مع اللوحة

البتر تجربة قاسية لكنها ضرورية، طريق وعرة لكنها سالكة نحو ولادة العمل الفني.

وقت التأمل يستغرق أكثر من وقت التدخل، يبدو أنها غريزة الوحش والطريدة.

اللوحة كأي ولادة لابد أن تكون عسيرة.

...

في تعليق له على هذه الشذرات كتب سانشيز ألونصو[1]».. وهي تخفي أكثر مما تظهر هذه العبارات

---

1 - روائي وناقد وتشكيلي أرجنتيني مزداد ببلدة كامير غراندي (260 كلم غرب بوينوس أيريس).. يقيم في أنفرس البلجيكية منذ 1985. أصدر روايته الأولى «احتضارات الجنوب» عام 1978 وعمره لما يتجاوز الثانية والعشرين...

مجموع ما صدر له من أعمال روائية ونقدية يفوق 16 مؤلفاً. وهو رسام معروف أقام بعض المعارض الفردية في العديد من المدن الأوربية.

الوجيزة إذا كانت تظهر شيئا فحذر الفنان تظهر.. تظهر الحرص على إبقاء المسافة بين التشكيل كلغة أم و«الكتابة» كلغة «مصاحبة» مؤانسة. إن أسئلة اللوحة لن تجد لها «حلا» في أسئلة الكتابة.. لذلك تبدو لي هذه «الشذرات» بمثابة عتبات قصيرة تحت باب النص، هي خارطة طريق وعكاز طريق في آن يضيء الشعاب ويفتح بضع كوى وفواصل للبوح.

أحمد جاريد فنان تشكيلي بصورة أساسية، لكن مغامرته في التشكيل تتغذى من معارف وخبرات شتى، من الفلسفة والأدب نثرا وشعرا تتغدى من الموسيقى من المعمار من الفنون الشعبية والبصرية بصفة عامة. الكاتب فيه اختار التخفي خلف التشكيلي، مع أنه قادر على أن يستقل بذاته وصفاته. لكنه في هذه الحالة سيخلق حالة شد وجذب بينه وبين التشكيلي قد تحرج الفنان لذلك يظهر الكاتب إما في فواصل «استراحات» المشهد التشكيلي، وإما بعد أن يتم التوقيع على اللوحة، ليسطر بضع علامات استفهام بين الفنان وبين شياطين فنه.

سانشيز أُلونصو كينطانوس، وهو إسمه الكامل، كاتب وناقد قبل أي شيء أخر. اتخذ من الرسم، على نحو ما اتخذ جاريد من الكتابة، هواية، ملاذا يلوذ به في أوقات البياض.

نمط الكتابة الشذرية عند جاريد يوازيه عند سانشيز أسلوب الضربات التخطيطية الخفيف المتقشف المتبع في لوحاته المشكَّلة دائماً، وبتنويعات محدودة، من أشباه أجنحة متداخلة، مبعثرة، ممسوحة، مرسومة بالبني والرمادي دون سواهما وعلى نفس الورق : ورق الغويلكسينس المشمع.

كتب سانشيز أُلونصو مقالات انطباعية نقدية ممتازة عن أعمال تشكيلية لفنانين معروفين ومغمورين، أرجنتينيين، إسبان، فرنسيين ومغاربة حسبي للتمثيل أن أذكر منهم : مونيوس غالبان، كارمن إيغلياس، بابلودي لوكاس، إيمانويل سونج روتييه، عبد الكريم الوزاني، عباس صلادي.. وعن أحمد جاريد كتب أكثر من مقال، ويعود المقال الأول إلى مطلع التسعينات[2] وقد نشره في مجلة «أفق أخر» المختصة تحت عنوان : «شفافيات بالأسود والأسود» كرسه بالكامل – أربعة أعمدة طويلة – لقراءة خاصة لمرحلة «بالأسود والأسود» في تجربة أحمد جاريد.

كذلك حاور جاريد في العديد من لوحاته كتابات شعرية متنوعة، بكيفيات توظيفية مختلفة.. فمن «مواقف» النفري إلى «سرير لعزلة السنبلة» لمحمد الأشعري، ومن «أناشيد» إزراباوند، إلى «جدارية محمود درويش» إلى «أبجدية....» أدونيس.. حيث نلتقي بالشعر مكتوباً بأحرف تشكيلية أولى، نلتقي به سلالم إيقاع لكتل التجريدات في اللوحة.

للكتابة التشكيلية لدى جاريد لغة أخرى، لغة التنضيد لطبقات من الحركات والتكوينات ذات التجريد الهندسي المتقن، تنضيد تتناغم فيه بهارمونية بصرية – صارمة أحيانًا – مختلف العلامات والأشكال. الكل هنا مشرب بمفردات لا تتحاشى التعبيرية وحسب وإنما تتحاشى أي شكل من أشكال الترميز...

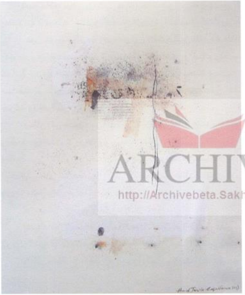
لهذه الكتابة جمالياتها.. جمالية الكثافة ذات الإيقاع البصري الخفيض، جمالية «معمار» تشكيلي موار بإشاراته الخاصة، بمكنوناته المنغلقة المنفتحة على الإيقاع الرائي.

تقول لوحة جاريد لك :
أعد نظرتك الأولى مراراً
دائما عن بعد،

---

[2] - علي أن أذكر بأن تعارفهما الأول تم بمحض المصادفة، وكنت شاهداً، عام 1990 في أكادير التي جاءها سانشيز سائحاً للمرة الأولى ليجد نفسه يزور ويعاود زيارة معرض جاريد المنظم حينئذ ضمن أنشطة اتحاد كتاب المغرب بمناسبة انعقاد المهرجان الصيفي للمسرح المغربي.

اقترب الآن
وشيد
من كتلي المسطورة بالبني القارس
شطحاتك.
أطل النظرة
في الأقواس الموزونة
ذات الأجراس هنا في
درجات الظل الباهت
من بعد عليك
بسطحي المصقول مرارا بالهجس
البارد
لا ترفع صمتك في وجه
اللوحة.
بمراياي المبريات تمسح
لا تبرح نظرتك الأولى
حتى تظهر شعراي
في اليوم الخامس
حينئذ
اجعل بيتك سكناي
تعلق في أسودي الغابر،
بالخيط الأبيض في
الأغبر في اللوحة
وتقول كذلك لي :
لا تشرح بي كلمات
من حبر - مثلما تفعل الآن -
ابتعد - مقدار عامين -
قليلاً
ثم فصل على مقاسك
أقواس لغاتي.



رواق الاتحاد : أحمد جاريد

أحمد جاريد.. الوجود في ومن خلال العالم

حسان بورقية

«مالاينقال» ؛« ذهاب وإياب» ؛ « مطلق السواد» ؛ « القناديل»؛ الخروج إلى الداخل أو العكس.. هو أصل الاشتغال عند جاريد كما عرفته من سنوات وعرفت عمله بأكثر منها.

ثمة دائما سفر تتطابق فيه الذات مع العالم ويصبح الليل شمسا أخرى، ظاهرةً جلية أو كناية بالنور والظل في تجربته الأخيرة هاته بألوانها المتناغمة، كالأزرق، الأصفر والمرمري.

غير غريب، لأن جاريد، من بين التشكيليين المغاربة القلائل، يحمل معرفة فلسفية وصوفية هي ظل يده وقدمه وعينه، كلها تلتقط صورا أو نتف صور وأشياء وتفاصيل وكلمات وأصداء وأصوات وعلاقات..عائمة كلها في سديم اللوحة، طائرة في الهواء، مثل غيماته وسلالمه وأثلامه المحفورة ونصوصه المختارة المثبتة على مساحة لوحاته. ينبع هذا عنده أيضا من حرصه على «تشكيل» تداخل بين الرسم، التخطيط واللون، في حركة واحدة..

ينظر إلى جسده من الداخل كأن كل العالم فيه. ومعناه أن الجسد والأشياء ليست في كَبَد، إنما تشكل كلا ومشهدا واحدا. لا روحانية في هذا الكلام، فحتى في الفيزياء الذرية، لم تعد القطيعة الديكارتية بين الفكر والمادة، بين الأنا والعالم، محط تصديق. وربما من هنا كان جاريد أيضا يتعامل مع النصوص الشعرية في عمله التشكيلي، لأن كلاهما نهر احتمالات وتعدد حقائق. يرى الأولى لونا ويحولها إلى نور في عمله بشكل سحري، بروقا وتموجات، ارتعاشات واهتزازات يتعذر إمساكها، مرنة وسائلة كهيولى عالم البدايات.

هل يمكن القول إن جاريدا فنان تجريدي؟

أعرف أنه لا يتوقف عند تفصيل معين أو يحرص على حكاية ما في عمله.. وأعرف أيضا أنه يحرص على ترتيل كوني ينشد الوجود وينصب الفخاخ لهذا النشيد بصبر ودقة يعريان العالم باندفاع وعناد.

في كل عمله ، كما يعرفه غيري، يقطع جاريد الطريق على «الظلام»، يلتقط الضوء باحتراقٍ في توهّج بهاءٍ ظاهرٍ، هو الذي احترق فيما مضى في تجربة قاتمة تركت فيه حنينا لاذعا إلى دوام احتلال النور.

مَرمر وصَنْدل وكِساء

بنيونس عميروش

في أعماله الجديدة ذات المقاسات الكبيرة، التي احتضنها الرواق الوطني باب الرواح بالرباط (دجنبر 2007 – 26 يناير 2008)، يؤلف الفنان أحمد جاريد عوالمه بانطلاق تام، منفتح على مادّية هوائية، تتناسل كهبوب الريح الذي يغطي شساعة المساحة الموسومة بألوان ترابية، تشتق ماهيتها من مواد اللوحة نفسها : مسحوق المرمر، قشور الرمان، صباغ الجوز، صباغ المعدن، صباغ النبات، فحم، تراب... من خلال هذه المواد الطبيعية تستعير اللوحة نورانيتها الأرضية التي تتشكل بتنضيد منفلت، أشبه ما يكون بقشرات جدار عتيق، يعرّي ذاكرة الزمن باستظهار بقايا رسوم ورموز وكتابة تحاكي علامات الغرافيتي. الكل ينبني على

تجميع أحادي ينهل من بساطة التركيب وصرامة الصدفة، كأن الحركة الواحدة عند الفنان تفريغ تعبيريّ متعدد وشامل، حيث « لا يميز بالضرورة بين ما يلمسه ويفعله، بين ما يقبل عليه وما يخرج إلى استقباله. هو مثل العصا للكمان، إذ يختلط الهواء بالإيقاع، واللمسة بملمسها »، يكتب الشاعر شربل داغر في نص الكاتالوغ. فليست العناصر الشكلية والدالة إلا تلك الآثار التي يقذف بها تراكم اللون الذي يتعارك ويتفاعل في الداخل، يمسح ويُبقي، يمتص ويكشف النتف، لتطلع العلامات والترسيمات المبتورة، عائمة على السطح، خاضعة لموازين الارتجاج الذي يحكم التكوين الإقلالي المتحرك، المندمج والموزع على الخلفية المنزلقة التي تلحم التخطيط والتلوين والضوء في ذات الحين.

في ديمومة الارتعاش، يستوي الثبات مع الأشكال المقروءة، المصاغة بتشخيصية رامزة. في الوقت الذي يتمثل فيه كساء خفيف معلق في الأعلى، يتشكل الحذاء النسوي بين الأسفل والأعلى. فالحذاء الذي يبزغ ويتكرر من لوحة إلى أخرى يعتبر منبت الجسد، من الكعب والردف إلى النهد والعين. النَّعل توطئة الجسد وحامله، وفي أوضاعه المختلفة، يقوم مقام أثر القدم، مقام العبور الذي يضفي نفحة إيروسية على خلوية اللوحة الموصوفة بمناخ متصحّر وماجن. وبخلاف حذاء فان غوغ الشاخص والمهيمن، يبقى الصندل النسوي جزئيا على مستوى الإبصار ضمن العناصر المدرجة في رحابة الخلفية، ومثل مركب صغير، يظهر ويختفي بين مدّ المرمر وجزر الضوء، إلى أن ينقلب فيغرق في موج المادة. لذلك يتبرّم بمظهر خجول، متمنّع، لينطبع في نهاية المطاف بين الوجود واللاوجود، بين الذاكرة والنسيان، في عملية تمويه تفيد التذكير بالجسد المفعم بالرغبة، والمحكوم بالصراع والتحول الدائمين. وبالرغم من صغر حجمها، فإن فردة الصندل تتخذ رمزية محورية في القماشة، في حين تحيلنا على مفهوم « الفرد » بمعنى من المعاني: إذا كان الفرد يمثل حالة انفصال عند الصعاليك، فإنه يخلق حالة توحّد وتأمل عند المتصوفة، حيث نعود مع جاريد إلى سفر التكوين الذي تستوطن بداخله بذرة الصفاء المتناهي.

إلى جانب الصندل المعالج بتقنية تشخيصية، ينضاف عنصر الخط البارز على السطح، من خلال تناسل وحدات زخرفية حلزونية تتعلق بأشكال حديد النوافذ المطروق، على هيئة موتيفات متراقصة بتحليق انسيابي، كإشارة لمنفذ مرور مرن، وكعلامة معمارية محلية تحدد المكان واللامكان في الوقت ذاته. كل هذه العناصر جعلها الفنان زئبقية، هاربة، غاطسة بين ثنيات مادته المرمرية التي تقاوم سطوة الضوء. إنه الانفلات الذي يقع على حافة الذات والتجربة التي تقعّد تصويرية اللوحة، باعتبارها تجربة تعاش يقول جاريد، « لها مدارها الخاص ومقاماتها الوجودية والجوانية، فضلا عن ذلك فهي حرمة : استلقاء وانكباب وإرسال يأخذ فيَّ ومني وبي كل مأخذ. أجدني في برزخ ما، تداعيات روحية أريدها بصرية وذات أبعاد، فأصاب بالضوء وتتشذر في رأسي العوالم، وتتلاشى من بين يديَّ الأشكال وتنفلت كما تنفلت أي لذة. »(حوار: بوجمعة أشفري وحساين بنزبير، الاتحاد الاشتراكي، 19-01-1992). من هنا نقترب من صيرورة التشذير عنده (كما يمارسه في كتاباته)، التشذير الذي يلحم الشكلي واللاشكلي، ويفعل في تذويب الحكي إلى أن يفقد شفراته لصالح اختزال تجريدي يتجانس مع خصوبة الشظايا المنتشية، وينسجم مع إيقاع التراكب وقانون المسح القائم على تداخل الجواني والبراني، ليتدرج التلاشي إلى حد الغياب الذي يأسر الحضور.

في تراتب سخونة المادة الوضّاءة، الصباحية، الممتدة عبر معظم الأعمال، يخفت الضوء «في الحديقة مساءً»، عنوان اللوحة الثلاثية (342×180 سم) المعالجة بتقنية مختلطة، حيث تبرد المادة وتنبسط بخفة الماء، لتؤثث ذلك المنظر الشاعري المتخيل الذي، رغم المفارقة Nymphéas الضوئية والموضوعية، يثير لديَّ نبرة رطوبة ونداوة توريقات النيلوفر

(لكلود مونيه). لعل هذا المقطع المسائي- ضمن السلسلة المرمرية - عند الفنان أحمد جاريد، استفاقة لإطفاء شعلة المرمر، واستمالة لحنينٍ عمى الليل (بالأسود والأسود)، حتى تجد البروق الهلالية الخاطفة مسالكها في طبيعة أجواء قمرية موصوفة بأفق ليلكي يلاحق حدائق أبيقور.

تجدر الإشارة إلى أن الفنان أحمد جاريد، قد حصل على جائزة بينالي «الخرافي» الدولي للفنون المعاصرة في دورة دجنبر 2006، بدولة الكويت.

توافق عجيب

شانشيز ألونصو

هناك مسألة عجيبة محيرة شغلتني منذ سنوات مع اتساع معرفتي برسوم جاريد وبتنقلاته من محطة تشكيلية إلى أخرى وتتمثل في وجود أوجه شبَه وتوافق عديدة وصارخة، حد التطابق الكامل في لوحات بعينها ،بينه وبين الرسام الأرجنتيني الكبير ريكاردو مونيوس(29-1997-1997) بدون أن يكون أي منهما قد اطلع على أعمال الآخر ، أو لديه أدنى معرفة به.

وريكاردو مونيوس بالمناسبة هو أب التجريدية الهندسية المابعد حداثية في التشكيل الأرجنتيني المعاصر واللاتيني الأمريكي بلا منازع ... لكنه للأسف الشديد يكاد يكون مجهول تماما في أوروبا لقلة المعارض التي نظمت له في البلدان الأوروبية وفي ظروف ومناسبات لم تكن ملائمة بتاتا لسوء حظه وحظنا ... ومما

زاد الطين حمأة القرار الذي اتخذه بعدم السفر خارج حدود وطنه مع مطلع الستينيات ، وهو القرار الذي لم يخرقه أبدا ولو مرة واحدة حتى وفاته في « سييرا ديل البا» يوم13 تشرين الأول (أكتوبر) 1997.

ولأنني كنت دائما من المعجبين بفن ريكاردو مونيوس حتى لقد أنجزت كتابا عن أعماله ضمن مقالات مختلفة كتبتها عنه في فترات مختلفة ، فقد أدهشني أن أكتشف في أعمال الرسام المغربي جاريد « أساليب » و«تقنيات» تشبه إلى حد كبير تلك التي اعتمدها مونيوس في « كتابته» التشكيلية . بل إن المحير هو أن هذا التشابه – التطابق سيمتد مع مرور السنوات ليؤكد بما لا يدع عندي أي مجال للشك أن الرسامين معا كانا يمران من نفس المراحل – لكن من دون تزامن – ويتنقلان من تجربة إلى أخرى بتطوير تقنيات مماثلة ، وإن بكيفيات مختلفة ؛ فمرحلة «شفافيات بالأسود والأسود» عند جاريد في النصف الأول من التسعينيات تجد توأما لها في سلسلة الأعمال السبعينية عند مونيوس والمعنونة ب «عيون بلوتو» بنفس التكثيف اللوني ، ونفس المنحى التجريدي ..كذلك تقنية التنضيدات البصرية في أعمال جاريد الأخيرة برواق باب الرواح بالرباط إلخ .. نجد شبيها جليا لها في أعمال ريكاردو مونيوس الثمانينية غرب الأرجنتين.

إن هذا التوافق العجيب والرباني هو ما يفسر اهتمامي الخاص بتجربة جاريد وهو الذي مكننا من بناء صداقة خاصة ووطيدة لم تفتأ تتعمق وتتطور مع مرور السنوات .. نحن نتقاسم الكثير من الانشغالات الجمالية والفلسفية والعديد من المطامح والمشاريع .. وعلي أن أعترف الآن أنني مدين لجاريد بالتعرف المتزايد على هذا البلد الجميل وبالعديد من الصداقات التي تجمعني بفنانين وأدباء مغاربة من مدن مختلفة.

مقتطف من تصرح الناقد الفني الأرجنتيني شانشيز ألونصو في استجواب بجريدة القدس العربي عدد 4359 مع الشاعر المغربي المهدي أخريف الذي تولى ترجمته عن الاسبانية.

أحمد جاريد مع الفنان الراحل ميلو دلبيض قبيل وفاته بقليل

قصيدة

أحمد بلبداوي

توضيح

هذا النّص الذي عُمره أكثر من عقدين هو لشخص مجهول. وجدته ذات صباح بصندوق البريد في ظرف بريدي كبير. نسيَ صاحبه أو تعمد ألا يكتب عنوانه، وحتى اسمه اكتفى فيه بحرفين هما: «أ. ف»، ولقب غريب هو: امرؤ القيد.

في الصفحة التي سبقت النّص كتب بضعة أسطر ضمّنَها تحية مُجاملة، وشكوى من إهمال الصّحف الوطنية للنصوص التي كان يبعثها بالبريد المضمون، ويرجونّي أن أتوسط له بنشر نصه في صحيفة «رؤيا» الواسعة الانتشار، لظنه أني أملك دالّة أو نفوذاً يخول لي التّوسط.

عندما قرأت النّص أخذت انطباعياً أوليا بأنّه صالح للنشر، ومن ثم سلمته إلى المسؤول عن الصفحة الثقافية السيد أيوب النوتي وهو كاتب معروف بحرصه على أن يظل الملحق الثّقافي في المُستوَى الرفيع. أخذ بعض الوقت ليقرأه على مهل فيما انشغلتُ بتصفح عدد اليوم من جريدة «رُؤْيا». ولما انتهى أعاد صفَحات النّص

إلى الظرف وسلّمه إليّ من جديد قائلاً: «آسف. هذا نصّ رديء لا يصلح للنشر لأنه لا يمتّ إلى الشعر بصلة. فهو يعاني تفككاً واضحاً وترهّلاً على مستوى البناء، وحتى توسّله بالحكي لم يستطع أن يرتق فتوقه. ثم كيف أسمح لنفسي كمسؤول أن أنشر نصّاً لشخص ارتضى أن يسمي نفسه «امرأ القيد»! ساخراً من طرف خفي ومجدّفاً على واحد من أعظم شعراء العرب وهو امرؤ القيس. قل لصاحبك - إذا صادفته - بأنه ما يزال بحاجة إلى إطعام سلّة المهملات، وأوصه ألاّ يكون شحيحاً معها!».

ولأنّ مهمتي لم تكن تقتضي الدخول في جدال مع أيوب النوّتي اعتبرتُ أن وساطتي باءت بالفشل، فاسترجعت النّص ووضعته في مكان بمكتبتي في انتظار فرصة أخرى، أو أن يظهر صاحبه عياناً أو عبر البريد، وهو ما لم يحدث.

مرّت سنون أنستني شؤوني من بين ما أنستني النّص وصاحبه، إلى أن جاء يوم، بحثت فيه - لغرض شخصي - عن كتاب «تفسير الأحلام» لفرويد بمكتبتي، فإذا بي أعثر على النّص مُخبأً بين دفتيه بحرص وعناية. نحّيت الكتاب جانباً وأخذت أتصفح النّص وقد حالت أوراقه واصفرّت، لكن الخطّ ما زال

مَقروءاً في المجمل، لكن عُنوانه لحقت به آفة المَحْو فلم تَدَعْ من كلماته الثلاث سوَى بعض الأحرف هي بالضبط الحرف الأخير من الكلمة الأولى وهو الميم (.....م) والحرفان الأخيران من الكلمة الثانية وهما الياء والراء (.....ير)، والحرفان الأخيران من الكلمة الثالثة وهما الراء والتاء المربوطة (....رة).

في الوهلة الأولى بَدا الأمر بسيطاً، إذ يكفي أن ألج إلى سيَاقات النّص وأستعين بالعناوين الفرعية لأكشف العنوان أو على الأصح لأرَمّم وأثبّت المَمْحو. لكنّني عند التنفيذ وجدت الأمر على غير ما توهمت. كيف يمكنني أن أضع عنواناً مطابقاً للأصل دون ادّعاء وَأمامي مئات من الكلمات والصّيغ الصرفية التي تنتهي بالأحرف ذاتها حتى في حالة التقيد بما يمكن أن تطرحه سياقات النّص من فرضيات وإمكانات. ولإشراك القارئ في تصوّر الإشكال سأورد بعض الأمثلة:

لنفترض أن الكلمة الأولى هي «أحلام» والثانية هي «طير» والثالثة هي «مُقَشّرَة». عندئذ سيكون العنوان هو: «أحْلاَمُ طَيْرٍ مُقَشَّرَة»، وَعلى المنوال نفسه سَنُصَادف: «أفْلاَمٌ» «غيرُ» - «مُبْسَتَرَة» أو «مُشَفَّرة» - «أَقْدَامٌ تَسِيرُ

مُغبَرَّة» - «أَقْلَامٌ بِالصَّرِيرِ مكسَّرَة» - «أَقْلَامٌ بِالصَّرِيرِ مكشِّرَة» - «أهْرَامٌ تَخْطرُ مُخَدَّرة» - «تَرانيمُ ضَرِيرٍ مُبَعْثَرَة» ....

هَذا دون الحديث عن إمكانية القيام بعملية القَلب والتَّبادُل بين عَنَاصِر الأمثلة السَّابقة مثل: «الأَقْلَامُ تسيرُ مُغبَرَّة» - «أقْدَامٌ غيرُ مُشفَّرَة» - «ترانيمُ غيرُ ضَرِيرة» - «أهرامٌ تَسِيرُ مُنكسِرَة» ....

همٌّ ثَقيل وَضعه على كاهلي صاحب هذا النّص المجهول، رَأيتُ من بَاب الأمانة والوَفاء أن أورِّط القارئ معي كما تورطت. ونشر هذا النّص لا يخرج عن هذه الصّفة، ولا يعني اعترافاً به كقيمة إبداعية أو شعرية بحصر المعْنى. وسيكون سروري عظيماً إذا كان صَاحِبه ما يزال على صلة بالشعر أو ربما بالحياة، لأنني سأكون عندئذ قد كفّرت عن ذنب لا يد لي في ارتكابه.

النصّ

أحمد بلبداوي

تَمْهِيد:

خَمْسُونَ شَكّاً مُقَابِلَ غَبَاءٍ مُؤَقَّتٍ وَاحِد

إِسْتَيْقَظْتُ هَلُوعاً مِن نَوْمِ القَيْلُولَة قَبلَ مَتَمِّ الحُلْمِ عَلَى
أَصْوَاتِ نِسَاء وَرِجَالٍ حَوْلَ سَرِيرِي يَتَبَارَوْنَ عَلَى كَسْبِ
رِهَانِ السَّرد لِمَا مَلَكَتْ أَنْ تَقْنِصَهُ عَيْنٌ أَقدَرُ مِن عَيْنٍ، إِذْ
كُلٌّ مِنهُم يَزْعُمُ أَنْ كَانَ يُشَاهِدُ حُلْمِي بِوُضُوحٍ وَيُنَافِسُ فِي
وَصْفِ مَشَاهِدِهِ، أَحيَاناً بِشَمَاتَة

وَعَلَى الأَرْجَحِ بِاسْتِمْتَاعٍ وَتَشَفٍّ ● دَاءٌ مُسْتَعْصٍ أَمْ عَيْبٌ
فِي تَشْفِيرِ العَقْلِ البَاطِنِ، أَمْ ثُقْبٌ فِي الخَدّيّة أَمْ خَلَلٌ جِينِيٌّ
فِي سَقْفِ الغُرْفَةِ؟ لَا فَائِدَةٌ. فَالفُرْجَةُ أَضْحَتْ بِالمَجَّانِ
وَبِالمَجَّانِ تَآوِيلُ الخَدّيّةِ وَالسَّقفِ ● تَصَوَّرْ! قَبلَ قَلِيلٍ
- بِتَحَدٍّ - أَخَذُوا وَبِصَوْتٍ وَاحِد
يَصِفُونَ مَنَامِي فِي القَيلُولَةِ. قُلتُ: غَبِيّاً سَأَكُونُ إِذَا
صَدَّقتُ وَلَكِنْ أَغْبَى إِنْ كَذَّبْتُ ● (فَيَا أُمَّ الأَهبَلِ كُفِّي عَنْ
عَضِّ الشَّفَةِ السُّفْلَى أَنْ تُشْرَم
فَلِسَانُ الأَهْبَلِ أَطْوَلُ مِن لَيْلِ «قِفَا نَبْكِ» وَلَكِنْ أَعْذَبُ مِنْ

«مُضْنَاكَ جَفَاهُ مَقْعَدُهُ») ●

المَشْهَدُ الأَوَّل :

شُعَرَاءُ يَرْتَدُونَ التَّنُّورَةَ مُقَابِلَ الْعِمَامَةِ وَالْقَاوُوق

قَالُوا: «كُنتَ تَرَى - فِيمَا نَحْنُ جِوَارَ سَرِيرِكَ أَيقاظٌ وَشُهُودٌ - أرتالاً مِنْ شُعَرَاءَ نُدامَى مَعْرُوفِينَ بأسمائِهم الأُخْرَى وَشَوَاعِرَ لا نعْرِفُهُنّ بِسِيمَاهُنّ. لِبَاسُهم التَّحْتِيّ - ذُكُوراً وإناثا - تَنّورَات تُسفِرُ عمّا يلزَمُ أنْ يَخْفَى. تَنّوراتٌ عِنْدَ الرّكضِ تُراوِدُها الرِّيحُ مُؤَلّبةً شَمْسَ الظُّهرِ عَلَيْهِم فَتَصَفّقُ أفخاذٌ للسَّهْو. وَأظهُرُهُمْ نَاءَتْ بِخَوابٍ وَجِرارٍ تَتَدَفّقُ مِنها بَيْنَ الفَيْنَةِ وَالأخْرى شَيْخُوخَةُ نَهرٍ وَقَوافٍ لِلأَعْشَى مُمْعِنَةٌ فِي السّلْوى كُلّمَا جُنّ العَدْوُ وَزَلّتْ قَدَمٌ بِصَدَى خَطْوَتِها وَارْتَطَمَتْ بِالظِّلِّ نِعَالٌ» ● أمّا أَنْتَ فَجِئْتَ أخِيراً تَلْهَثُ كَيْ تَلْحَقَهُم وَتُسَائِلَ إِنْ مَرَّ بِهِمْ بِالصُّدفَةِ يَابَانِيٌّ أسْوَدُ فَرّ مِنَ النّصِّ عَلَى سَهْوٍ لَمّا كُنتَ تُعِدُّ لَهُ مُتّكَأً

سَيَليقُ بِهِ فِي صُلْبِ مَجَازٍ مُرْسَل ●
(فِي مَسْخرةِ الحَالِ غِنىً عَنْ كُلّ سُؤَال
وَ يَفيقُ مَصَارِيعِ الأَبْوَاب
حِينَ انْفَتَحَتْ يُعْفِي مِنْ أَيّ جَوَاب) ●

المشْهَدُ الثَّانِي

مَنَافِعُ الْقَدِيدِ الْمَنْشُورِ عَلَى أَسْلاَكِ الْهَاتِف

فِي إحْدَى اللَّحَظَاتِ بَدَا أَنَّ شَوَاعِرَكُمْ ضَيَّعْنَ طَرِيق
العَوْدَةِ فَتَخَلَّصْنَ مِنَ الفَخَّارِ وَلاَذتْ أَظْهُرهُنَّ
بِسُورٍ نِصفِ مُهَدَّم
فِيمَا رَفَعَتْ أَشْجَارُ الزّيتُونِ المَزْرُوعَةِ بالإِسْفَلْتِ
عَقِيرَتَهَا بِظِلاَلٍ قَابِلَةٍ لِلطَّيّ ● وَلاَحَ لَهُنَّ عَلَى
مَبْعَدَةٍ لَحْمٌ مَقْدُودٌ يَتَدَلَّى مِنْ أَسْلاَكِ الْهَاتِفِ ●
قَالَتْ كُبْرَاهُنّ
- وَهِيَ تُشِيرُ إِلَى الأَسْلاَكِ بِغَمْزِ العَيْنِ لأَنّ لُصُوصاً
كَانُوا قَدْ سَرَقُوا مِنْ قَبْلُ الإِيمَاءَةَ مِنْ سَبَّابَتِهَا فَغَدَتْ

تَخْجَلُ أَنْ تُومِئَ بِالوُسْطى ـ :
« تِلْكَ عَلَامَة
ظَهَرَت فِي الوقْتِ تَمَاماً كَي تَهْدِيَ مَنْ ضَلَّ سَبِيلاً
فَلْنَتْبَعْهَا » ● ثُمَّ أخذْنَ يُعِدْنَ بِدُونِ تعِلّاتٍ
وَاضِحَةٍ وَعَلَى عَجَل تَقْوِيسَةَ نُونِ النِّسوةِ حَتّى
صَارَ النّونُ عَلَى شَكْلِ الجُزْءِ الأَيْسَرِ مِنْ شَارِبِ
نِتْشَه ●
(قِيلَ مِنَ المَنْسُوخِ تُطِلّ نَوَايَا النَّاسِخ) ●
سَقَطَتْ مِنْ أَعْيُنِهِنّ تَفَاصِيلُ صَلَاةٍ مُعْشَوْشِبَةٍ
وَتَضَاحَكْنَ وَهُنَّ يُشَاهِدْنَ الشُّعَرَاءَ المُلْتَحِقِينَ
بِهِنَّ أَخِيراً مُرْفَقِينَ بِتَشْبِيهَاتٍ وَكِنَايَاتٍ نَامَتْ
مَعَهُم زَمَناً وَرَغْوَهَا بِالبُوطُوكْسِ وَمحلولِ السِّلِكُون
وَلَمْ يَتَخَلَّفْ مِنْهُمْ إلاَّ مَنْ طَرَدَتْهُمْ جُمَلٌ مُعْتَرِضَة
كَانَتْ تَأْكُلُ مَعْهُم دَوماً فِي طَبَقٍ وَاحِدٍ ●
(ذُو الحَظِّ العَاثِرِ أَوْ حَسَنُ النِّيَّةِ إِنْ رَاعَى
العِشْرَةَ وَالمِلْحَ مَعَ الحَرْفِ يَجِدْ شَحْماً وعظاماً فِي الإِيقَاعِ) ●

المَشْهَدُ الثَّالِثُ:
النَّصبُ عَلى الشَّيْطان

مَرَّ بِهِمْ رَاعٍ شَيْخٌ. كانَ وحيدًا لا يَمْلكُ
بَيْنَ أَصَابِعِهِ إلاَّ نايًا يَنْفُخُ فِيهِ أَسى كَانَ قَد
اسْتَنْفَدَ تاريخَ صَلاحِيَّتِهِ وَأسى آخرَ قَيْدَ
الإِنْتاج •
سَأَلوهُ بِإلحافٍ عَنْ أَيِّهِما يَشْهَقُ حِينـاً
وَيُغَرِّدُ حِيناً وَيُميتُ وَيُحْيِي أَحْيَـانـاً
أَأَصَابِعُه أَمْ قَصَبُ النَّايِ؟ فَرَدَّ بِحِكْمَةِ
رَاعٍ خَبَرَ البَرِّيَّةَ: فِي لَحَظَاتِ النَّشْـوةِ
دَوْماً يَأْتِي الشَّيْطان
فَيُقَدِّمُ مَوْعِظَةً بَالِغَةَ النَّفْعِ - كَمَا قَدَّمَهَـا
لِي أَمْسِ - وَيَرْفُضُ أَنْ يَأْخُذَ بَقْشِيشاً أَوْ
حَتَّى ثَمَناً رَمْزِيّاً مَعَ أَنَّ لُصُوصَ المَسْجِدِ فِي
نَفْسِ اليَوْم
سَرَقُوا نَعْلَيْهِ ولِبْدَتَهُ مِنْ تَحْتِ الإِبْـطِ

وَأنَّ خَطيبَ الجُمُعَة
اسْتَقرَضَ بَعْضَ بَلاغَتِهِ - بَعْدَ أن اسْتَعْطَفَهُ
- قَرْضاً حسناً حتّى أجَلٍ أقْصَى مُهْلَتِه قبْلَ
صَلاةِ الفَجْرِ مِنَ اليَوْمِ التّالِي ● لِكِنْ مَا أنْ حَلَّ
الموعِدُ حتَّى قَابَلَهُ باللَّعْنَة والتَّعويذِ وَبَاتَ
يُرَدِّدُ « قُلْ أُوحِيَ » حتّى بَلَغَتْ حَدَّ الرَّكْبَة ●
اغْتَاظَ الشّيْطَانُ وَلَمْ يَصْرُخْ إذْ أدرَكَ مِنْ
أزَلٍ أنْ لَنْ يَسْمَعَهُ أحَدٌ ● هَامَ بِشَكْوَاهُ
إلى البَرِّيَةِ بِالفِطرَةِ حتّى صَادَفَ رِيحاً رَائِقَةً
تَتَنَهَّدُ فِي قَصَبٍ مَثْقُوبٍ، وَرُعَاةً يَتَبَاكَوْنَ
عَلَى مَا فَعَلَ الذّئْبُ فَأعْطَى كُلاًّ مِنْهُمْ قَصَباً
وَأنْثَالَ يُلَقّنُهُمْ كَيْفَ يَبُثّونَ الشّكْوَى
لأصَابِعِهِمْ وَيُحِيلوا تَنْهِيدَ الرِّيحِ إلَى مَوّالِ
صَبَا وَنَهَاوَنْد ●
مُنْذُئذٍ صَارَ النّايُ خَلِيلِي ● مَا أنْ أجْهَشَ
أوَّلَ مَرّة
بِدَمَاثَتِهِ وارتَحَلَتْ أنْفَاسِي عَبْرَ السّبّابَة
وَالوُسْطَى فِي شَهَقَاتٍ من رُبْعِ مَقَامٍ حتّى

مَثَلَتْ بَيْنَ يَدَيَّ ذِئَابُ الْبَرِّيَّةِ سَاجِدَةً
تَطْلُبُ صَفْحاً عَمَّا فَعَلَ الْأَسْلَافُ وَعَمَّا
فَعَلَتْ. ثُمَّ ارْتَحَلَتْ مُطْرِقَةً فِي اسْتِحْيَاءٍ
حَتَّى بَلَغَتْ مَأْمَنَهَا» ●

تَصْدِيقٌ لِلسَّارِدِينَ وَتَوَقُّفٌ لِلتَّمْوِيهِ عَلَى الْمُتَلَصِّصِ الْمُنَقِّبِ عَمَّا وَرَاءَ الْمَعْنَى

هَذَا يَكْفِي، قُلْتُ. لَقَدْ صَدَّقْتُ الْآنَ. وَأَيْمُ الطَّنْزِ
وَمَنْ صَيَّرَ أَحْلَامِي صِنْفاً مِنْ TAKE AWAY
بِالْمَجَّانِ
مَا كَذَبَتْ أَعْيُنُكُمْ مَا رَأَتْ. يَكْفِي. فَالْبَاقِي مِنْ حُلُمِي
لَيْسَ بِأَطْرَفَ مِمَّا فَاتَ. فَإِنْ كَانَ مَنَامِي ضِغْثاً

فَلْيضْرِبْ أحدٌ مِنكُم بالضِّغْثِ وَلَا يَحْنَثْ ●
وَإذَا كَانَ ثُمالَةَ رُؤْيا فَلْيعبُرْهَا مَنْ كَانَ
بَصِيرًا بالتَّأْوِيلِ ● ولكِنْ أَسْتَحْلِفُكُمْ
بِسُهادِ تَفَاعِيلِي تحتَ الخِنْصِرِ
وَمُسَبَّاتِ الآغَا حَتّى يُورِقَ ظِلُّ أَظافِره
بِإِمَارَةِ قُرقُوبَاس
هَلْ مَرَّ بِكُمْ بالصُّدْفَةِ يَابَانِيٌّ أَسْوَدُ فَرَّ
مِنَ النَّصِّ عَلى سَهْوٍ لمّا كُنتُ أُعِدُّ لَهُ
مُتَّكَأً سَيَلِيقُ بِهِ فِي صُلْبِ مَجَازٍ مُرْسَلٍ ؟

* * *

المغرب الذهبيّ

إدريس الملياني

لهُ اسمُ الغروبِ
ولكنهُ مُشرقٌ أبدا
ذهبيُّ الغروبِ
بهيُّ الشروقِ
..
ومهما كبا أو خبا اتَّقدا
كالسَمَنْدَل ينهض من وهَج الجمرِ
مُؤْتزراً باللهيبِ
ومُؤْتلقاً في الحريقِ
..
على الأبيض اللازورديِّ
والأخضر الأطلسيِّ العروقِ
الرحيبِ الضفافِ
الخصيبِ السهوبِ
..
العميقِ العريقِ
الهوى والجوى
الأوْرَبيِّ واليَعْرُبيِّ
الصبيبِ الرحيقِ
..
بنارِ الغروبِ
ونورِ الشروقِ
القيامةُ من حسن أسمائه
لم يُخيِّب عيوناً ولا موعدا
..
وجمالُ الطبيعة من آيِ آلائه
لم يُكذِّب بها
غيرُ مرضى القلوبِ
بداء العقوقِ
..
بكى واشتكى
لبنيه بعينيْ غريقِ
وما مِن مُجيبِ
ولا مَن يمدَّ إليه يدا
..
مغربُ الشمس لكنه
مُشرقٌ أبدا
ذهبيُّ الغروبِ
بهيُّ الشروقِ
..
ومن حُبِّه بلدا
أن نُباهي به
أممَ الأرض قاطبةً
ويُضاهي جمالَ الشعوبِ!..

قصائد

حسن نجمي

I - نُوسْتالْجيَا الهارب

في الرَّبَاطِ. في البَيْتِ. في اللَّيْلِ وَحْدي- أُحَاولُ، أنا الهاربُ، أن أرى..

لاَ أَسْتَطيعُ أَنْ أَمْنَعَ رَائحَةَ الشِّوَاءِ البَعيدَةَ وَلاَ بَائعَاتِ الخُبْزِ عَنْ لُغَتي. كُلَّمَا حَاوَلْتُ أَنْ أُمسكَ بِكَ وَجَدْتُ صُورَةَ أَبي تَسْبقُني إلى الصُّوَرِ السَّريعَة. كُلَّمَا حاوَلْتُ أَنْ أَعْتَرفَ بالحُبِّ وَجَدْتُ أُمِّي جَالسَةً تَبيعُ الخُبْزَ. وَهَا أَنَذَا وَحْدي وَرَأْسي سُوقٌ قَرَويَّةٌ تَضُجُّ. أَرَى صُورَةَ أُمِّي فَأَرَى رَحْبَةَ خَبَّازينَ. أَسْمَعُ صَوْتَ أَبي فَتَصْعَدُ منْ رَأْسي أَدْخنَةُ الشِّوَاء. تَنْثَالُ عَلَيَّ أَصْوَاتُ الجَزَّارينَ. يَصلُني ثُغَاءُ قُطعَانٍ تُسَاقُ إلى الذَّبْحِ. وَأَرَى القرويينَ ذَاهبينَ آيبينَ في الرِّحَابِ بَيْنَ الخَضْرَوَاتِ والأَحذيَةِ والأَلْبسَةِ البَاليَة. بَيْنَ اللَّحْمِ والخُبْزِ وَالزَّيْت.. وَالدَّرك المَلَكي.

دائماً- هَذَا الضَّجيجُ النَّاعمُ النَّائي يَقْتَربُ. هَذَا التَّذَكُّرُ الَّذي يُعَاقبُ النِّسْيَانَ. وَهَذَا الاغْتبَاطُ يُضيءُ وَجْهيَ. كَأَنَّهُ وَجْهُ ميت بلاَ عَزَاء.

وَجْهُ مَيِّت لَمْ يَكُنْ يَسْتَحقُّ المَوْتَ. كَأَنَّهُ وَجْهُ مَيِّت مُتَخلًّى عَنْهُ.

في الرَّبَاط. كَأَنَّ ريحاً بَعيدَةً تَكْسرُ قَصَبَاتي.

في اللَّيل. كَأَنَّ شَمْساً نَائيَةً تَأْتي لتَمْحُوَ نصفَ الظِّلِّ بقُرْبي.

وَأَمْنَحُهَا اسْميَ لكَي يَبْدَأَ النَّهَارُ في اللَّيْل.

وَلأَنَّ اسْمي لَيْسَ لأَحَد

قُلْتُ: لمَ لاَ أَتَخَلَّى عَنْهُ للْهَاويَة؟

البنات

(إلى بَناتي: ريما، لينا، شامة)

II- البنات

جَلَسْتُ لأَكْتُبَ قَصيدَةً جَديدَةً، اليَوْمَ - يَوْمَ أَحَدٍ بَعْدَ الظَّهيرَة.

كُنْتُ فكَّرْتُ في بَنَاتي الثَّلاَث. في مَا يُوشجُ بَيْنَنَا. ثُمَّ تَوَقَّفْتُ.

تَذَكَّرْتُ ريتْسُوسْ. تَذكَّرْتُ قَصيدَتَهُ (Graganda) وَالبَنَات الثَّلاَث لصَانع التَّوابيت. كُنَّ يَجْلسْنَ عَلَى حَافَة النَّافذَة وَهُنَّ يَكْسرْنَ الجَوْزَ - وَاحدَةٌ بحَجَرٍ في يَدهَا. وَاحدَةٌ بأَسْنَانهَا. وَاحدَةٌ بيَد مهْرَاسْ.

……

هُنَّ بَنَاتي.. غَيْرَ أَنِّي صَانعُ حَيَاة.

III- رجل في المفترق

وَاقِفٌ فِي مُفْتَرَقِ الطُّرُقِ.
يُشَيِّعُ العَابِرِينَ بِتَلْوِيحَاتِ يَدَيْه.
مِثْلَ مُتَرَنِّحٍ لَمْ يَتَسَاهَلْ مَعَ كَأْسِ اللَّيْلَةِ -
كَانَ يُكَلِّمُ نَفْسَهُ بِصَوْتٍ عَالٍ.

(يَدُهُ لَمْ تَكُنْ تَعْرِفُ كَيْفَ تُلَوِّحُ).

كَانَ بِلاَ أَمَلٍ لِيَخِيبَ.
كَانَ بِلاَ كِيَانٍ لِيَتَجَذَّرَ فِي كِيَانِه.
كَأَنَّمَا كَانَ بِلاَ طَرِيقٍ لِيَمْشِيَ.

……………

وَاقِفٌ فِي المُفْتَرَقِ.
وَحِيداً يُبَدِّدُ مَا تَبَقَّى مِنْ غَيْمٍ.
وبِلاَ عَيْنَيْنِ، كَانَ، لِيَرَى.

صَبِيُّ المَسَاء
أُعَدِّلُ جُرْحاً بِجُرْحٍ

IV- صبي المساء

ذَلِكَ الصَّبِيُّ المُمْتَلِيءُ بِلَحْظَةِ المَسَاءِ.
الصَّامِتُ. المُتَكَتِّمُ عَلَى أَسْرَارِه مِثْلَ أَكْمَامِ الوَرْدِ.
لَمْ يَعُدْ يَلْعَبُ الكُرَةَ أَوْ تُغْرِيهِ أَعْشَاشُ الدُّورِيِّ.
وَلَكِنَّهُ لَمْ يَكْبُرْ بَعْدُ -كَلَّمْتُهُ أَمْسِ فِي اللَّيْلِ؛

عِنْدَمَا كُنْتُكَ لَمْ تَكُنْ ذِرَاعِي فَارِغَةً.
لَمْ يَكُنْ جَسَدِي وَحِيداً.
لَمْ أَكُنْ بِلاَ حُلْمٍ.
لَمْ أَكُنْ بِلاَ حُبٍّ.
وَلَمْ أَكُنْ بِلاَ صَلْصَالٍ يَتَنَفَّسُ فِي قَامَةٍ عَارِيَةٍ
هُنَا، فِي جِوَارِي.

إِنَّمَا تَعَطَّلَت الآنَ سَاعَةُ الرَّمْلِ.
لَمْ أَعُدْ أَقُولُ فِي القَصِيدَةِ أَيَّ شَيءٍ.
مَا زِلْتُ كَمَا كُنْتُكَ جَرِيحاً.
لَمْ أُشْفَ بَعْدُ - إِنَّمَا أُعَدِّلُ جُرْحاً بِجُرْحٍ.
ذَلِكَ الصَّبِيُّ - هُنَاكَ تَبْقَى حَيْرَتُهُ.

أَصْواتٌ فِي المَدِينَة
«لاَ تَثِقُوا فِي مَا تَرَوْنَه»
كافافيس

V - أَصْوَاتٌ فِي المَدِينَة

المَسَاءُ - فِي العَاصِمَةِ.
بَدَأَ الجِدَارُ الَّذِي أَرَاهُ، عَبْرَ النَّافِذَةِ أَمَامِي،
يَتَعَتَّمُ.
(مَشْهَدُ جِدَارٍ يَتَعَتَّمُ فِي سِجْنٍ قَدِيمٍ).
صَوْتُ نَوَافِذَ تُغْلَقُ فِي العِمَارَةِ.
(قَبْلَ قَلِيلٍ أَغْلَقُوا الزَّنَازِينَ. صَوْتُ بَوَّابَةِ
الحَدِيدِ)
هَذَا أَجْمَلُ مَا فِي الرِّبَاطِ -
أَنْ يَأْتِيَ اللَّيْلُ مُبَكِّراً!
(الأَجْمَلُ فِي السِّجْنِ أَنْ نَعْتَزِلَ العَالَمَ وَالنَّاسَ!)
لَمْ يَعُدْ هُنَا مَا نَخَافُهُ.
كُلُّ الشُّرُورِ مَعَنَا هُنَا خَلْفَ الأَبْوَابِ.
السُّجَنَاءُ هُنَا.

وَالطُّلَقَاءُ هُنَا.
وَنَحْنُ -
نَحْنُ الذِينَ تَعَفَّنَ الصَّبْرُ بِدَاخِلِنَا.
بِنِصْفِ لِسَانٍ (نَقُولُ).
بِنِصْفِ قَلْبٍ (نُحِبُّ).
بِنِصْفِ رِئَةٍ.
بِنِصْفِ طَرِيقَةٍ.

الانْصِرَاف

«إِنَّنَا خَارِجَ العَالَمِ.. هو القَبْر»

(رَامْبُو)

VII-الا نصراف

الفَمُ المُمْتَلِئُ بِكَلِمَاتِكَ زَمَّ شَفَتَيْه.
يَدُكَ تَمْسَحُ حَبَّاتِ العَرَقِ عَنْ جَبِينِك.
صِرْتَ تَبْحَثُ عَنْ زُرْقَتِكَ مِثْلَ بَحْرٍ.
صِرْتَ بِلاَ خُضْرَةٍ كَشَجَرَةِ حَطَّابٍ.
امْتَلأْتَ بِالنَّبِيذِ لَعَلَّكَ تَعْثُرُ عَلَى ذِكْرَى الدَّالِيَة.
تَقَدَّمْتَ فِي الفَرَاغِ كَأَنَّكَ تَخْتَرِعُ نَهَاراً آخَر لِيَدَيْك.
أَرَاكَ تَتَرَجْرَجُ مِثْلَ حَيَاةٍ انْكَسَرَتْ أَجْنِحَتُهَا.
تَعْلُو كَهَوَاءٍ خَانِقٍ وَتَنْخَفِضُ سَطْحَ مَاءٍ تَأَسَّنَ.
تَسْقُطُ كَسُلَّمِ خَشَبٍ لَهُ طُمُوحُ السَّمَاءِ.
ثُمَّ تَكْثُفُ الضَّوْءَ لِتَمُوتَ قُرْبَ جِدَارٍ -
كَمَا يَمُوتُ ظِلٌّ فَقَدَ الأَمَل.

……

أَيْقِظِينِي مُبَكِّراً -
أُرِيدُ أَنْ أَنْصَرِف.

رَجُلٌ يُطِلُّ عَلَى حَيَاتِه

« أنَا فَارِغٌ وَأَسْوَدُ مِثْلَ فُرْنٍ»

(ماكس جاكوب- Poèmes épars)

VIII - رجل يطل على حياته

الشُّرُفَاتُ عَارِيَةٌ تُلْقِي بِبَعْضِ الضَّوْءِ.
لَعَلَّهَا تُوَاصِلُ السَّهَرَ أَوْ تَتَصَابَى فِي آخِرِ اللَّيْلِ.
أَرَى الأَلْوَانَ عَلَى حِبَالِ الغَسِيلِ،
غَامِضَةً..
هُنَاكَ فَوْقَ سُطُوحِ الجِيرَانِ،
وَالحَارِسَ المَغْرِبِيَّ يَغْتَسِلُ فِي حَدِيقَةِ السَّفَارَة.
وَاقِفًا أُطِلُّ مِنْ شُرْفَةٍ كَأَنَّهَا فِي لَوْحَةِ زَيْتٍ.
أَشُكُّ فِي الغَيْمِ الذِي يَعْبُرُ عَلَى عَجَلٍ فِي سَمَاءٍ مُرْتَجِفَة.
أَرَى عُمَّالَ البَلَدِيَّةِ يُنَظِّفُونَ الشَّارِعَ.
فَوْقَ رُؤُوسِهِم لاَفِتَاتٌ نَسِيَهَا المُنَظِّمُونَ الكَسَالَى.
آخِرُ النَّبَّاشِينَ يَرْكُنُ عَرَبَتَهُ.
يَدُسُّ رَأْسَهُ فِي قُمَامَةِ الشَّارِعِ الفَارِغِ.
كِلاَبٌ شَارِدَةٌ تُدَاعِبُ كَلْبَةً بَدَتْ مُحْتَارَةً فِي اللَّيلِ.
أَحْصِنَةٌ تَتَعَانَقُ عَلَى شَاحِنَةٍ عَابِرَة.
كَأَنَّهَا فِي طَرِيقِهَا إِلَى الذَّبْحِ.
سَائِقٌ يَعْبُرُ سَكْرَانَ كَادَ يَنْقَلِبُ عِنْدَ المُنْعَطَفِ.
نَوَافِذُ سَاهِرَةٌ أَثَارَتْهَا الفَرْمَلَةُ المَضْغُوطَة.
وَأَلْتَفِتُ لأَنْظُرَ إِلَى نَظْرَتِك.
شَيْءٌ بَيْنَنَا مُرْتَابٌ.
أَفْتَحُ عَيْنَيْنِ وَاسِعَتَيْنِ عَلَى شُعَاعِ وَجْهِك.
كَأَنَّمَا أَرَاهُ يَسْقُطُ فِي الجِهَةِ الأُخْرَى.

مثل وتَر فقدَ رَغْبَةَ الرَّنين-
وَاقفًا أنْتَظرُ أحدًا أو شيئًا.
أَضَعُ يَدِيَ عَلَى لَوْحِ الخَشَبِ البَارد في اللَّيْل.
صرْتُ أذْعَنُ للظَّلاَمِ كَأَنْ لم تَعُدْ رُوحي تُشْبِهُني.
في الشُّرْفَة - وَاقفٌ أُطلُّ عَلَى حَياتي.

الأَعْدَاءْ

«عِنْدَ كُلِّ انْهيارٍ للأَدِلَّةِ
يُجِيبُ الشَّاعِرُ بِرَشْقَةِ مُسْتَقْبَلٍ»
(روني شار)

VIII - الأعداء

عَاصفَةٌ تَجْتَاحُ رَأْسَكَ -
تُدَاعِبُ الرِّيحُ أَوْرَاقَ خَرِيفك اليَابِسَةَ.
السَّمَاءُ قُرْبَ يَدَيْكَ.
الصَّمْتُ الذي حَوْلَكَ يُمْكنُهُ أَنْ يُسْعفَكَ أَكْثَرَ.
لَكَ أَنْ تَسْتَمعَ إلى صُراخكَ القَديم كُلِّه.
لَكَ أَنْ تُطلَّ منْ نَافذتكَ المُشْرِفَة عَلَى النَّهْر.
وَأَنْ تَنْظُرَ إلى العَصَافير المُحَلِّقَة كَأَسْمَاك الأَكْوَارْيُومْ.
لاَبُدَّ أَنْ تَسْتَعيدَ نَظْرَتَكَ الأُولَى.

……………………………

كَجُنْديٍّ قَديم نَسيَتْهُ الحَرْبُ في الخَنْدَق -
يُمْكنُكَ أَنْ تَرْفَعَ عَيْنَيْكَ قَليلاً.
(حَذراً كَأَيِّلٍ يَقْتَرِبُ منْ غَدير السِّبَاع).
لتَتَأَكَّدَ منْ أَنَّ رَصَاصَ الأَعداء نَفَدَ.
وَأَنَّ الأَعداءَ انْصَرَفُوا.
وَأَنَّ الشَّمْسَ مَا زَالَتْ هُنَا.
وَحْدَهَا، الشَّمْسُ، لَمْ تَتَخلَّ عَنْكَ.

الجن يملأ القِدْرَ بالحصى

محمد بودويك

هم هكذا دائما
يملأون القُدور بالحصى
ويعبثون بالمنطق والعقل
والشعر أيضا
لكنهم يعزفون موسيقا
ويأكلون الأُتْرُجَّ المُرَّ
ثم يضعون قرونا على رؤوسهم
لإغاضتنا وترقيصنا
في الأعياد والانتخابات
نواياهم إضافة نوعية إلى
وجدان الخراب العميم
وبعض كلامهم عيب وفلسفة،
فلسفة من اسْتَشَاطَ حيرة
ثم بكى ابن سيرين
نعم ابن سيرين أب سيغموند فرويد
بلا زيادة ولا نقصان
وأب أَدْلَرْ وَلاَكَانْ
أَسْلَسُوا (هم طبعا)
لنعاجهم حرص الذئاب
وَبَوقُوا للْجَبَلِ في جوف الليل
بعيدا عن العشب قليلا
وأوتاد الخطيئة
والسماء المحايدة البليدة
زعم الرَاهِبُ :
أن ثرى البلاد يُعْشِبُ
وأن الخير غزير
لكن الجن يملأ القدور بالحصى
وأن الكلام الكثير
مظنة وضلال وأسى.
عيناي إلى الداخل
واصبعي في
خابية المارشال موحا جارنا القديم
وأنف الزمن الأفطس
أَقُلْتَ الأفْطَسَ؟
والمنتفخ – أيضا - كطَابَة مَطَّاطْ
إذَا،
سَوٌ من الزمن
لدائن رخوة
وَغَيْسًا مسنونا
مثلما في يد الخزاف
ثم اعلك الهواء على مهل
وَتَشَمَّمْ، في المنعطف،
أدخنة قادمة من
مشواة الكون

ذلك أن السماء مغلقة
والإفك مفتوح
والعفونة معطرة.
وعليه، وبِهَا ونِعْمَتْ،
الحِكْمَةُ عند سقراط
والحَكَّةُ عندنا :
(ما أسعدني أن أرى
كثرة الأشياء التي لا أحتاج لها)
والتفسير :
أن نضع حجرًا من الصُّوَانِ
على البطن
وَنُحْكِمَ بالإبزيم الخناقَ
وَنَسْتَافَ تراب الأرض المتاح
وندعَ الأَلْبَةَ
للماء والمرعى والسَّفَاح !
فالجن ملأ القدور بالحصى
اقْرَعِ الصنوج وَغَنِّ :
-غِنَى النفس كاتَرْسِيسٌ وبقاء
وغنى المال : (وسخ الدنيا)
إلى فناء
أو إلى :
حيوانات معدنية مُبْهِرة
وَسَاتانٌ ولؤلؤ ومرجان
لا يهم : (التفكير صداع الرأس)
فأنت موعود بالحور والولدان !.
على رقبتي
لن ينفع إلا الصحو
اللسان سريع
والسياسة- أحيانا – سيرك وبهلوان
الأرض وما عليها للجميع
والعدل على عكازين
أيها اليائسون :
-حَبَّذَا تَابُوتٌ
تُمَدَّدُ فيه الحقيقة
بعد قطع رجليها.
قريبا
الحداثة
تَعْتَمِرُ شاشيةَ بأهداب
تُزَغْرِدُ في أوراقنا
وفي
أحداقنا
سخرية الأغيار
وقهر الأزمنة.

تنموت والزين قبالتي

أحمد لمسيّح

ظلك قـطع الحلمـة
سيف حامي
قـرَبْتْ فيك من الزَوبيـة
دارت بِيَ لَرْض
ذبْتْ
ما بْقى مَنِّي شْعَل
طَحْت هْبا
تْكايْسْتْ على «حاحا» فِي الساق
مْحيتْ ما فِي ظلَي
و تلَّفتْ راسي .
....
....
....

01

حطًت على قبـري وردة
ظلها مْشى حَشْمان
غـريب بين الطيـور
خَبَات صوتها بين اصباعـي
أمانة فِي دموعي
جابَت لي غيمة
قْرات لي قْصايَد ما مْرقْعاش

بَسْمَتْها رجْمَتْ سَهْوْتي
لَعَلَّ نهْجَر قبْري
لَعَلَّ نسْكر
نتْشَتَّت خْيوط
بِيَ تْكفًن حْماقي
....
....
....

02

سافْرَتْ يد الكتْبَة فِي لباس الشًعلة
فِي عشب العتْبة
اخْنات لمولاي القْفَص
بلا باب
برْنوسو لكْحل حارس جرحو
يحمًق لحماق بلا ما ينْطق
اللسان جاور
حاور وحْكى
اللسان ترجمان
العين كحْلت برماد الحروف
ذاب الجسد فِي خوه
ولاّو صوت

....
....
....

03

هانا غادي
ظلي مبورش
نسيت
طاح لي أ ثري في الحلمة
خلَيت شوفتي في « تخايل لي »
امحي بالك باش ما نكون
هَجِّي حلمي باش ما نجيك
في الظلمة من رمادي عجَنْتك
ساويتك هجهوج ازْواني
وشمت سماك بخْماقي
وتَبْعتْ
ذاتي صحرا لابْسة سْكاتْها
ونْتِ قمر
فضح في الذيب والملاك
فرقْهم
وتْغنْبَر بغيْمة دنْدانة
....
....
....

04

عمَّرْتْ الزوَادة بالشوفان
لَتَّمْتْ غبرة السؤال بزغب فاهي
اجْبدْتْ الخفيف من صندوق حماقي
قصدت البحر على سرير من الشراب
الد خان طريق من الحروف
الصفحة بايْرة
وعشيري۔ كسدْ تي بلا روح
اخْفرت في رمادي
وجيتْ لعندي
عتبة الذات قدامها قفص و كرمة
الريح هاز سيف
تقطر منو غمزة ورا غمزة
اطْلَعْتْ دروج من الشْتا
خيط من السّما
كنتْ نطفة، موجة
قالت للذَات اخْني للْقُبَّة
ورْدي في كف بوهالية
جمْعي ذيبك ومَلايْكْتك في السفر
غَبْري في ظلك
خاواي خيالك
وسُكْني في عينيك
الليل سمح للخيال ينبَّث الريش
القلم خرَج « الشَهَدا» من الفياق
ارتاح « الكيخوطي»
مُتكِّي على وحلة ديال الحرب
بلا ما يدفن موتاه
وطاح دودة
....
....
....

05

الحكاية كلها بدات بالسْلام
ويلا ماتت مات السَّلام

يغير شمشون كن سمع لكلام
يخاصم على دليلة : تْعلمي
وقتها جات روح وكشفتني
تجمَّع الكون في شوفة
وتْكى الكون على شوفتها باش ينطق
جاورْت بحر النور
غمست يدي في الضو
عجنت من الغيم برج لصوتي
ملت لجهتي
قريت على العتبة : غايب
قلت : بالسلامة يا عقلي
....
....
....

06

.....جنابي يلعنوني
واش يمكن تنسى
واش تحبض الطايرة
ونرسل الروح ترد الذات ؟
النفس طالعة هابطة
واش يمكن تنسى
واش تحبض الطايرة
ونميل جهة « نايضة » عاود ثاني ؟
نتقلَى
خايف اللفعة - تفيق و تكْعى
ونولّي لا حالة كيف حالتي :
هانا وانا شوفو حالتي
آنا تنْموت والزين قبالتي

مارس 2010

هذا النص مقتبس عن نص لأحمد لمسيح و يدخل
في باب « كلام آخر » الذي شرعت فيه منذ سنة 2006
للدخول في مغامرة كتابية مغايرة لمحاولاتي السابقة.

قصائد بالمداد البنفسجي

الحسين القمري

1- زامر الحي:

لمَ يشأ زامر الحي أن يتلعثم
فالأغنيات أطلت على شارع الفقراء
أرتوت نخلة من نخيل المدينة
من ظمأ عاش في حلقها زمنا
ثم قالت لجارتها :
- أصنعن من سعفي للرجال سلالا...
فإن الجحافل تمضي
ولون الطلائع -عند المسير- بنفسجي
يقتل الضيم : أنا ابتدأنا...

2 - فرحة الألوان:

هل رأيت الذين أتو من تلال الزمان
من قطار المنافي.. وأحزمة الصمت
من قبضات الزنازن : يحبو الشباب بأكتافهم
هل رأيت الذين أتوا كيف ينحسر الليل عنهم
فيأتلق اللون بين عمائمهم
تتوثب بين يديهم مروج الفرح.
ويظلل أعماقهم طائر الصحو : قوس فزح
هل رأيت مواقع أعدامها
حين يكتسحون الحروب ملغمة
فيحيلونها واحة للمقيل وينتشرون على جنبات
الأمان
- هل رأيت
- ... رأيت البنفسجة الآن تبدأ تاريخها
الآن تستظهر الأرض أبناءها
الآن ينتظر الأمس تكملة الأمل
الآن ينتظر الغد ربانه..
الآن يهدر صوت الجماهير : أنا ابتدأنا..

3- الشراع البنفسجي:

احمليني إلى كرومك أشرب
ها أنا الآن من همومك أقرب

في طريقي أقام حلمك غصنا..
يمتطي الريح في صراعات غيهب
جاء من محبس الكهان معي..
يحمل التمر والأنين المهرب.

عجبا.. هل يظل عندك رأسي..
قدحا فيه يشرب الخمر أجرب

أنت يا لحمة الزمان أجيبي..
كيف يصطاد في دمائك عقرب

في البدايات كان وجهك أحلى..
فمتى صوت ذات وجه معذب

ربما كنت تحسبين الليالي..
كلما لاح في الشواطئ مركب

فلتمضي الرجال أنا ابتدأنا..
بالشراع البنفسجي المذهب

بمنارات مجدك المتصدي..
حين يدنو الشقاء من قلب كوكب

منشور عاجل إلى دائرة بوسمارة:

تتدفق ساحاتك الحمر
يا كوكب الساهرين
بالمواعيد.. بالحب.. بالعرق البدوي
بالعمائم تكلؤها قدرة منك تسري مباركة
واليك إلى حيث يكمن نبض السنين
إلى موقع المارد المغربي
تتدفق ساحاتك الحمر
صارخة ومؤكدة أن ريحا تهب
على جدول الضرب والجمع والطرح
تفسد أحلامك وترد إلى العامل اليدوي
استقامة ظهره ترفع عن يده قيدها الهجمي
عادة قلت، أم دائما تشرئب الحكايات
إذ تتباهى بأبنائها الأرض في بعض أعراسهم
حينما يصبح الأمر بين يديها اختيارا لأسمى البنين
وحين تراجع تاريخه فترى قلعة الكبرياء
لم تلن أبدا لم يفارق ملامحه شرف الانتماء
فتزف إليه مشاعرها في حكايا المساء
كي تشد على ساعديه إلى جزر من ضياء
فيعانقها في التحام جديد ويهتف: أنل ابتدأنا....

لا موعد
لموت أكيد

فاتحة مرشيد

غيمة
تعبر في خجل
أقف كعمود النور
أستجدي..
انسياب الضوء
على جسدي

يحدثُ
أن تستجيب
وأجرّ الخيط
كقط يلاعب
كبَة صوف
للخيط عُقد شتى
ولا صبر لي على الغزل

أرتمي كبحر
فوق البياض
كم يلزمني
من مدّ
لافتضاح المحارة؟

أقدمُ بخطى الشك
كي لا يغتالني اليقين

أقدِم كرعشات الحمى
كهذيان
ترى ستفتح الريح
ذراعيها
حين أصل؟
أم أن الموعد
كأحلامي
دائم التأجيل

لا موعد للزلازل
يقول العابرون
وهم يُعدون
كل ليلة
مخبأ للقصيد

لا موعد
لموت أكيد

لكنني
أحلم بالنبوءة
مع كل فجر
وأندسّ

في ظل المرايا
شعاعا
يرمم بكارة الأمس

لم يكن لي أمس
ولا الغد يعنيني
لي في الحاضر
حاضر
حتى الرمق الأخير
هو الزمن الآن
حيث
تلم أنفاسها الساعات
لترتشف الندى
قبل أن يؤذن للصلاة

كفي
عن الصلاة
ودعي ألوان الزمن
بظهر يدك
تلطخ
خطوط التيه
بكف يدي

أهيم في خط
تختلط
السبل عليه

انحني
كثدي عطوف

فالطفل الأزلي
تشققت شفاهه
من فرط السؤال

ولأنك لن...
ولأني لن...
سنتحاشى: لماذا؟

انحني
وهشمي الطين
ينساب
بين يدي
التراب
حروفا
فرحا سأبكي
برائحة التراب

يا أنت
أيقونتي اللعوب
يا قدري المرفوع
المنصوب
بكفي
جاهز للضياع
فامنحيني
طقوسا
تليق بالجحيم.

من ديوان الشعر المغربي الحديث

ليْليٌّ برائحَةِ البنفْسَج والبنادِقُ فيه حمْقى

رشيد المومني

أنَا وابْنُ آوَى

مَعاً

نتَبادَلُ نَظْرَةَ الشَّكِّ

إلى ورْدَةٍ

نصَبَتْ خيْمتَها داخل المِرآة

فمَنْ خَطَّ بالأحْمَريْنِ حَديقَةَ ذاكَ التَّفحُّم

ناثِراً بذورَهُ بملاعِقِ الأصْفَرِ

ناسِياً يدَهُ الْخضراءَ عَلى الجِدارِ

دُونَ وشْمٍ أوْ خَواتَمَ

يحْدثُ أنْ تضْحكَ أحْجارُها الْكَريمَةُ

مِنْ ذُهولي؟

عجباً

ليْلِيٌّ

برائحةِ الْبنَفْسجِ

والبنادقُ فيهِ حَمْقى!

عَيْنُ الفزَّاعةِ

على امتدادِ أزمنةٍ بائدةٍ

ورُؤوسُهم تتَعالَى في السَّماءِ

دُونَ أن تتَجاوزَ السَّقْفَ

حدَثَ هذا البارحةَ حينَما قلْتُ – أظنُّ-

يُشْربُ العنبُ على حبّاتٍ

حيثُ كلُّ جُرْعةٍ في حَجْمِ العُنقُودِ

فلَم تُصَدِّقْني أيٌّ منْ تلك الطُّيورِ التي كانَتْ

تُحدِّقُ باسْتغرابٍ

في عينِ الفزّاعةِ

أرأيتَ ؟

كلُّ شَيْءٍ خلسةَ

تقَمَّص أيَّ شيْء!

عاصِفَةٌ برائحَةِ القَرْفاءِ

هذا هوالأُخْذوذُ

نَعَمْ

خارجَ فِيْءِ انتظاري

أُهَنْدِسُ بالفُسْتقِ المُرِّ

أكْثَرَ منْ رحلةٍ في الْجدارِ

بينما في السَّديم المُحاصَرِ بالشَّفقِ الأُرجُوانيِّ
نصْفُ مخْتملٍ يتألّق في اكْتماله
عاصفةٌ برائحة القرفاء
تُوشكُ فيها **الْفواكِهُ**
أنْ تلتَهمَ الكَمانَ
فأيُّ برقٍ سينفلتُ الآنَ منْ **جُبّةِ** الزَّوْبعَةِ؟
وَعلى
أيِّ جدارٍ **سأُعلِّقُ** هذا المُحيطُ؟
هذا هو الأُخْدُودُ
مِزهريَّةٌ تتصببُ بالمَزيدِ منْ هتافِ الْورْدِ
والأرضُ **غارَتْ** في أراضٍ
توشِكُ أنْ تَغُورَ

ساحِلُ الضَّحكِ

لا **أثَرَ** لرُبَّانِ السَّفينة في هَذا المُحيطِ
لا أثَرَ **للموْجِ** للرِّيحِ للسَّفينةِ
لاماءَ في صَحراءِ هَذي الرُّوح
وفي **قلْبِ** الشَّاعِرِ
أعْني
في **قلْبِ** الصَّفْحة المَنشورةِ تحْتَ عيْنَيْه
نقَطٌ صغيرةٌ سوْداءُ
تجُوبُ **سَاحِلَ** الضَّحكِ
طولاً وعرْضاً
كأيَّةِ سُفُنٍ صغيرةٍ **لامعْنَى** لهَا

سلال الضوء

الزهرة المنصوري

«من يُذكرني باسمي؟ وطَني كان هنا، لكنَّه
في القلب يستريحُ الآن.
من يُذكرني باسمي؟
يا عراقُ
يا نجمة تنتظر ضوءها كي تغسل الحُلم ...
وتلمَعُ».

على دِجْلةَ تمشي الرِّيحُ
وظِلاَلُ القَصَبِ،
والنَّاس.
بغدادُ نجمة جريحة تُعاند الرِّيحَ كيْ
تَحفَظَ غيمَها
مِن أنْ يَسْقُطَ عَلَى تُرابِ سَاخن.
طائراتٌ، وسَماءُ، وعصافيرُ، وشمسٌ
من ورَق.
وأطفالٌ بأجنحة يُمسكُون الرِّيحَ
وفي عُيونهم حُلْمٌ ينتظر
في ظلاَلِ الماءِ ظَلُّوا يكبُرون
عَلَّهم يُضيئُونَ وَجه بغدادَ
والنَّخيلَ الذي انكسَرْ.
وهذي العراقُ تَنْتَظر

القلبُ على الطاولة
والنَّخيلُ على دِجلة نام
تُلمْلمُ التاريخَ الهاربَ بحُلْمه المُرَ
وضوْءُ نجمات غريبةٍ أزْهرتْ على القلبِ،
أضَاءت شكل بابل.
على الجدار أجسادٌ دَفينةٌ،
تُرمِمُ الوَجْه المُوزَع بالتَّقسيط
والقمرُ في سماء حزينة،
يَحْتمي بنبات واهن.
ليَسَع وَطَناً ينْكسر.
بغدادُ فراشةٌ بلَّلها الأسْرُ، تُرخي الجَناحَ
للتَّاريخ العائم
على ماءِ دجلة
بكبرياءِ ترُفُّ
فتحترقُ على خُطوطِ الصَّمت،
تَبكي بَغْدادُ،
في كفها وَرْدةٌ
ووَرَقُ سنْديان
وأسَاطيرُ من ماءِ حَبيس
يَنفلتُ ليَطيرَ نحْوَ بُيُوتَات بَيْضاءَ.
وبغدادُ مَلكةٌ مُعتقةٌ تَسْمُو من مَعْبَدها،
تَخْرُجُ من جرارِ التَّاريخ

تُغَنّي لنخيلٍ في نَزيفهِ خبّأَ الشَّمْسَ ثُمَّ
بظلِّها
ارْتوى،
لأطْفالٍ تلُفُّهُم سماءٌ أُخْرى
تُشرعُ وَطناً، تغسِلُه الرِّيحُ
والحِبْرُ من بابلَ يصحو
يُحْيي شُعراء، مِنْ هُنَا مَرُّوا
نَسَوْا قَراطيسَ الشِّعرِ على النَّخيلِ الذي
سَمَا،
ثم مَال على سنابلِ الرُّوح
والحروفُ التي سقطتْ من المَعرّي
لترشُفَ ماءً يَنضحُ على
وَجْه بَغْدادَ، كُلّما شكا مَحار نَهرها
الظّامىء.
تشربُ الحِبرَ من الكُتُبِ .

لَتُضيىءَ عُنفوان الشُّموس
والزَّهرُ الأحْمَرُ يتسَلَّقُ جُنُونَ الضَّوْءِ في
زُرْقَةِ ما
بغدادُ قطعةُ تاريخٍ مُلْقىً على صَحاريها ،
مرْآةٌ بقَليلٍ من الزَّمن
وَخُطُوطٌ تُعاندْ .
بغدادُ قمرٌ سَقط منْ يديْ طفلٍ فابْتَلَّ
بَكى الطِّفْلُ،
والقمرُ داكناً صارَ
يَصيرُ رغيفاً
يأكُلُهُ الطِّفْلُ
ثُمّ تصيرُ العَتَمة.
لتكتبي: اسْمك بالبياض ثانيةً على بابلَ،
ودجْلة،
وعلى السّماءِ القريبَةِ منْك.

الجلوس فوق التمثال

محمود عبد الغني

رأيت الأسماك تقفز في الماء،
مرحبا باللون السيء.
طلبت الإذن
كي أعبر الماء والغابة.
أثق بقرار
كل شيء
تطل من داخله أشجار.
قرب النوافذ
تنمو أجمل الأشجار.
هناك
التربة
تجيب عن أسئلتي.

***

أعود
وينفذ الناس ما أقوله.
و كلما وقفت
أمام الكوخ الذي أستعمله،
يسمعون الأصوات
ويرون
الدواء الكثيف.
طلبت إذنا آخر
بتربية حبري.

***

مال حامل الفانوس،
وقال إنه لم يسمع
بالصخور من قبل.

النار في أعلى الشجرة
والمطر لم يطفئها.
إنها فكرتي
تقطر من قلمي
الذي تفوح منه
رائحة كريهة.

***

جنب النوافذ
تنمو أجمل الأشجار.
هل أنت مثلي
ترغب في تحطيم
غرور التفاحة؟
وتريد أن تستبدل
جلوسك تحت الشجرة
بجلوس فوق التمثال؟

***

هنا مات القراصنة،
قرب هذه السفينة
التي يتسرب منها الزيت؟
ماتوا
قرب الأسماك والصيادين؟
كنت أغني،
وكان الله يحرك الخيط،
إنه يجيد تحريك الخيط.